

البركتور صلاح عبد الحافظ



نقد النص

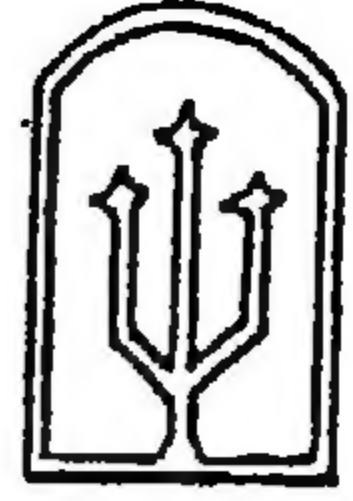
منهج في نقد القصيدة العربية
مع التطبيق على معلقة
عنترة بن شداد



دار المعارف



الدكتور صلاح عبد الحافظ



نقد النص

منهج في نقد القصيدة العربية
مع التطبيق على معلقة
عنترة بن شداد

الطبعة الأولى

١٩٩٣



دار المعارف

﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور

عبد الفتاح أحمد حجاج

تحية وحباً وتقديراً.

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

المراسلات:

د. صلاح عبد الحافظ

فيلا ١ - شارع خليل حسن خليل، جليم، الإسكندرية.

ت. ٥٨٧٦٤٢٤

«إذا عملت شيئاً له قيمته، فثق أنها قيمةٌ محفوظةٌ

لا ينقص منها قول منكسر

ولا يزيد فيها قول معترف

فإما أن يكون للعمل قيمة مرهونة به..

فلا بأس عليه..

وإما أن يكون قيمته مرهونة بمشيئة هذا أو ذاك..

فهو أهون من أن تأسى عليه».

عباس محمود العقاد

تقديم

يحتل النقد الأدبي مكانا هاما وخطيرا في الفكر المعاصر، وهو من المسائل التي طال فيها الجدل، وكثرت الآراء. وأصبح هذا النقد يؤدي دورا هاما بالنسبة للعمل الفني القديم والحديث، وبالتالي يؤثر في تطور إنتاج الأمة الفنية وعالميته ومستقبله.

النقد الأدبي علم سريع التطور، فليس من بين العلوم - كما يقول أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي -: «علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي، وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لاتعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى، فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التي تشغل بالهم، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيرا ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل، فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة، فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها^(١)؛ وقد اجتهد كثير من النقاد والدارسين المعاصرين في إثراء الحركة النقدية في السنوات الأخيرة بدراسات متعددة في مجال النقد الأدبي، فعرضوا أحدث ماتوصل إليه الغربيون في مناهجهم النقدية^(٢) ومنهم من حاول إعادة النظر في شعرنا القديم بناء على

(١) الرؤية المعاصرة ١٢

(٢) من هؤلاء - على سبيل المثال - الدكتور صلاح فضل في كتابه البنائية الأدبي -

الطبعة الثالثة ١٩٨٥ - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت

قراءة نظريات النقد الحديث^(١) ومنهم من طبق مناهج عربية محددة كالمنهج البنيوي مثلاً - على قصائد عربية قديمة^(٢). وكلهم بذلوا ما استطاعوا من جهد فى تطبيق ما رأوه مدعماً لنقد النص قديماً وحديثاً، وقد اختلفت الآراء فى هذه المناهج وجدواها، ومهما يكن من أمر فقد أتت بنتائج فيها فائدة جمة للإبداع العربى المعاصر.

فى رأينا لو أردنا منهجاً ذا فائدة، يحقق ما نريده من أهداف، علينا ألا نجعل النص الأدبى^(٣) وعاء اختبار، أو حقل تجربة لنظريات غريبة، حتى لا تكون الجهود المبذولة خدمة للمنهج لا النص. لذلك نرى أن المنهج الذى نعرضه فى هذا البحث - وهو إضافة إلى ماسبق وسيأتى من جهود - يتميز بالآتى:-

(١) الاستفادة من النقد الغربى ونظرياته، وخاصة الحديث منها على اختلافها، وذلك لكى يستمد منها منهجاً مرناً شاملاً يلائم طبيعة الأدب العربى وتطوره، ويصلح للتطبيق - من وجهة نظر الناقد وقدرته - على النص العربى فى القديم والحديث.

(٢) المرونة: بحيث يجعل القصيدة هى التى تشكل خواص هذا المنهج حتى تجعله يتلاءم معها، أى أن القصيدة هى التى تكون منهجها الخاص بها، فالنقد لابد أن ينبع أساساً من النص نفسه، وألا نفرض عليه أية نظريات معدة سلفاً لتطبيقها، أو أية أيديولوجيات نريد فرضها أو البحث عنها فى النص. وهذه المرونة تعطى الناقد فرصة لكى يضيف هنا ويحذف هناك فى عموم منهجه الشامل ليلائم ظروف النص، وما يرى أنه يحتاج إلى تغيير، ولذا تتنوع المناهج بتنوع النصوص.

(٣) الاستعانة بالنقد العربى القديم كرافد هام من روافد المنهج النقدى العربى

(١) من هؤلاء - على سبيل المثال - الدكتور محمد زكى العشماوى والدكتور مصطفى ناصف والأستاذ صلاح عبد الصبور وكاتب هذه السطور وغيرهم

(٢) من هؤلاء الدكتور كمال أبو ديب.

(٣) النص مقصود منه عدة أبيات، سواء اكتملت قصيدة أم لم تكتمل.

الحديث إن احتاج إلى ذلك، ليظل النقد متصلا بجذورنا العربية، وليدرك القارئ أن النقد الحديث ما يزال يستعين بالقديم، وما يزال هذا القديم حيا لم يُسدل عليه ستار النسيان والاطراح.

(٤) التطبيق على نص كامل كائنا ما كان حجمه وسواء أكان قصيدة أم مقطعة، ومن خلال التطبيق وحده يظهر هذا المنهج، وتحدد معالمه، والبعد على قدر الإمكان عن التنظير، وبالنسبة لهذا البحث يطبق المنهج على معلقة الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد كمثال.

(٥) الموضوعية بمعنى أنه يأتي وسط مناهج نقدية أخرى لها دورها، فليس الأول، ولن يكون الأخير في التطبيق على هذا النص أو سواه، وإنما هو منهج «مقترح» يقدم مادته ونتائجه أمام الباحثين.

(٦) الجمع بين الناحية العلمية التوثيقية^{الناحية} الفنية، بحيث تتعاون كلتا هاتين الأخرى في الوصول إلى أفضل النتائج.

(٧) دعم دور الناقد ومكانته بحيث لا يقتصر دوره على المناقشات أو المقالات العامة، أو بيان الخطأ من الصواب ونحو ذلك، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون باحثا ومسقيما، ولا يقل دوره عن دور الأستاذ المتخصص، وأن يكون صاحب منهج ومدرسة.

وبهذا يمكن - في رأينا - أن نصل إلى مرحلة «تحديث النص»، أي إظهار أن الشعر القديم يحوى خصائص حديثة، أي يحتوى - بقدر ما - على ما يريده التقاليد المعاصرة من الشعر الحديث، وأما ما يرونه فيه. أي قبل أن تبحث عن شعر جديد يفترض أنه يناقض القديم، أو يأتي بما لم يأت به، علينا أن نبحث عن جذور هذا الحديث أو الجديد في القديم نفسه، ولذا أرى أن صفة «قديم» تخص زمن القول فقط لانوعية النص. فكم من قصيدة «قديمة» ما تزال تعيش بين نفوسنا إلى الآن، وكم من قصيدة حديثة ولدت ميتة!، وعلى ذلك يرتبط الأدب بعضه ببعض.. وهذا أيضا - كما نراه - واجب قومي تحتّمه مسؤوليتنا تجاه تراثنا وأدب أمتنا.

على هذا الأساس نتقدم بهذا المنهج المقترح فى نقد النص القديم آمليين
أن يحقق الفائدة المرجوة منه.

والله ولى التوفيق.

صلاح محمد عبد الحافظ

الإسكندرية فى ١٩٩٢/١٢/٢٥

أولاً:

التوثيق العلمي للنص

أولاً: التوثيق العلمي للنص

لا يمكن لناقد أن يتعرض لنقد نص قديم وتحليله ما لم يكن قد سبق ذلك عدة خطوات في توثيق هذا النص وتأصيله علمياً، ومن الوجهة ~~العلمية~~ النقدية نرى أن هذا التوثيق ينقسم فلسفياً^(١) إلى مشكلات وجدليات. فالمشكلات هي القضايا التي تدور حول مشكلة «وجود» هذا الشاعر، أو أن هذا الشاعر «قال» هذه القصيدة كما تدور حول روايات النص ورواته.

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد تنحصر هذه المشكلات - في رأينا - في اثنتين:

١ - مشكلة القصيدة - الشاعر.

٢ - مشكلة القصيدة - الروايات.

أما الجدليات فهي محاولة دراسة «الجدل»، أو «العلاقة الجدلية» بين القصيدة - كوحدة متكاملة - وكعمل فني ينتمي إلى الشاعر، وعصرها والتقاليد الشعرية السائدة، وذات الشاعر، ولغته وعباراته، والمعاني العامة وكل ماتحتويه، ونقول علاقة جدلية، وليس آراء، لأن القصيدة أو العمل الفني لا ينقل من الواقع طبق الأصل، ولا يقتصر على مجرد التأثير، وإنما يرد على هذا الواقع، أو يغيره، أو يختلف معه.. إلخ. فالقصيدة تتفاعل بدورها مع ما يدخل إليها، ونجد في كل جزء منها تصورا خاصا للمدركات الخارجية، ولذلك لابد لنا معرفة «أصول» هذا التأثير سواء من المجتمع، أو التقاليد أو شخصية الشاعر الخارجية العادية... إلخ، وعلاقة ذلك بعملية تحليل النص وتقييمه^(٢). وبالتالي تعتبر هذه العلاقة نوعا من

(١) المقصود بالفلسفة هنا فلسفة الباحث لما يريد أن يقول أو يعرض في تصوره الخاص

وليس انتهاج نهج فلسفي محدد، أو اتجاهات من اتجاهات علم الفلسفة وبحو ذلك

(٢) اختلف في كلمتي «تقييم» و «تقويم»، وأيهما أصح لغويا، ولكننا نرى - مع (=)

الجدل وكلتا المشكلتين ترتبط بالأخرى على نحو ما.

١ - مشكلتا النص

١ - مشكلة القضية - الشاعر

السؤال الآن: هل كان عنترة بن شداد موجوداً؟ أم أنه مجرد أسطورة من نسج الخيال؟ وهنا يعتمد الناقد على ثلاثة أسس في الإجابة عن هذا السؤال:
الأول: الروايات العربية القديمة التي تتحدث عن «وجوده» من مصادر مختلفة.

الثاني: آراء المحدثين أو المتشككين من الباحثين العرب والمستشرقين في ذلك الوجود أو رفضه.

الثالث: النقد العلمي.

بالنسبة للأساس الأول فإن الرواة القدماء - وأشهرهم أبو الفرج الأصفهاني المتوفى عام ٣٥٧ هـ الذي ذكر «عنترة ونسبه وشيئا من أخباره»^(١) تحدثوا عن الشاعر، وأوردوا له روايات تدل على وجوده، وعن قبيلة عبس^(٢)، وعن

(=) النظر عن القاعدة - أن بينهما خلافاً من جهة، فالتقييم إظهار للقيمة أو المكانة أو نحو ذلك ويدخل في التقدير. أما التقويم فيتضمن معنى التغير أو التعديل، فعندما أقول قيمت النص فهذا يعنى أنني أظهرت قيمته، أى ما يحوى من قيمة كائناً ما كان تصور هذه القيمة، أما عندما أقول قومت النص، فهذا يعنى أنني عدلت فيه أو غيرت، أو النص كان غير سليم فصحيحته وهكذا، ولذا نرى أن استخدام كلمة تقييم في هذا البحث أوفق.

(١) انظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - الجزء السابع ١٤١ - ١٤٦

(٢) انظر في قبيلة عبس - على سبيل المثال - «صفة جزيرة العرب» للهمداني ٤٢، معجم قبائل العرب لعمر رضا كحالة ٢: ٣٨، وقد فصل الباحث عادل جاسم البياتي الحديث عن قبيلتي: عبس وذبيان من حيث نسبهما ومنزلهما... إلخ في كتابه عن «الشعر في حرب داحس والغبراء» ١٧ - ٧١. وانظر في اسم الشاعر والاختلاف فيه، وفي نسبه وحياته - بالإضافة إلى الأغاني - على سبيل المثال: الشعر والشعراء لابن قتيبة (=)

ظروف نشأته^(١). وحبه لعبلة، وكذلك بعض مواقفه في حرب داحس والغبراء، ونستطيع أن نكون من هذا كله صورة للشاعر وحياته، ولكن لاتخلو من اضطراب وخاصة في فترة حياته الأولى ووفاته. ولامحل هنا لمناقشة هذه الروايات، ولكن النتيجة التي نخرج بها هي أنه لا مجال للشك في وجوده، وأن هذه الاختلافات لابد منها، ولا يكاد يخلو منها شاعر جاهلي، وعلى قدر تحقيق واهتمامه ومقارنته بين الروايات يمكنه الوصول إلى «تصور عام» لهذا الشاعر.

أما الأساس الثاني الذي ينحصر في آراء المحدثين، فإن على الناقد الاطلاع على ما كتب عن هذا الشاعر، سواء ممن ترجموا له اعترافا بوجوده، أم من تشكل في هذا الوجود، وآراء كل^(٢). ليستكمل هذا التصور الذي أشرنا إليه.

الأساس الثالث وهو من الأهمية بمكان في تحقيق «وجود» الشاعر، وهو ما أشار إليه الأستاذ العقاد تحت عنوان «النقد العلمي» في كتابه «اللغة الشاعرة». وهنا يحتاج الناقد إلى دراية بعلوم طبيعية معينة، وقد طبق الأستاذ العقاد هذا النقد العلمي على سيرة الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وسأورد بعض ما جاء عند العقاد لأهميته يقول: «لا بد من حيلة ناجعة غير حيلة الرفض المطلق أو القبول المطلق أو الظن المتردد بين الطرفين كلما عرضت للناقد مشكلة من

(=) ١ : ٢٥٠، خزانة الأدب للبغدادى ١ : ١٢٨، وقد رجح الباحث الدكتور عفيف عبد الرحمن مولد عنترة ما بين سنتي ٢٥٠ و ٥٣٠ ميلادية، في «كتابه الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي» ٤٩٠، وانظر كتاب «نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب» لابن سعيد الأندلسي ٢ : ٥٤٤ و ٥٥٠ في ذكر أجذام غطفان وهم عبس وذبيان وأشجع.

(١) انظر الشعر في عصر داحس والغبراء ٢٣٢ - ٣٣٥.

(٢) انظر في عنترة - على سبيل المثال - الشعراء السود وخصائصهم الفكرية للدكتور عبده بدوي، وسيرة عنترة للدكتور محمود الحفنى ذهنى، وعنترة بين الواقع والأسطورة، مقال للدكتور عفيف عبد الرحمن، وأصول الشعر العربي لمارجوليوت ٧٣ - ٧٤ وغيرهما، والزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره لكاتب هذه السطور ١ : ١١٠، ١١١، ١٦٢، ١٦٢، ١٩٦، ١٩٧، ومقدمة ديوان عنترة ومعلقته لخليل شرف الدين، وقد تناول الباحث سيرة عنترة الشعبية وما ألف فيها بشيء من التفصيل.

مشكلات الأخبار الأدبية أو التاريخية التي يختلط فيها الصدق بالكذب، والخرافة بالواقع، والحقيقة بالخيال، ولا يخلو منها مرجع من مراجع التاريخ القديم أو من المراجع العصرية في كثير من الأجيال. فما هي هذه الحيلة الناجعة؟ إن الظن فيها لا يغنى شيئاً إلا إذا أخذناه مأخذ الظنون، ولم نزع أنه يترقى إلى مرتبة القول الملزم أو الرأي المقبول.

ونعتقد أن النقد العلمي في العصر الحديث وشيك أن يعتمد على وسيلة من أوثق الوسائل التي تستند إلى الحجة المقنعة، ولاتكتفى بترجيحات الظن أو الذوق على ديدن النقاد قبل العصر الأخير. ونود في هذا المقال أن نجرب طريقة هذا النقد العلمي في سيرة من أحوج السير إلى التمحيص، وأكثرها قبولاً لتطبيق هذه الطريقة على وجه واضح. وتلك هي سيرة امرئ القيس الذي أضل تاريخه الكثيرين قبل أن يلقبوه بالملك الضليل. فمن اليسير عندنا أن نعرض أخباره إلى التفسير العلمي، فنعلم منها يقينا ما ليس بالمخترق لاستحالة اختلاقه على مؤرخيه في صدر الإسلام وبعد صدر الإسلام إلى الأزمنة المتأخرة، لأن أولئك المؤرخين يجهلون التفسيرات العلمية التي تؤخذ من أخبارهم فيما يصححون روايته، أو يتعمدون فيه التزيد والتلفيق..^(١) أورد العقاد نصوصاً من سيرة الشاعر تبين كراهية النساء له، والسبب في ذلك، وكذلك قصة حكومة امرأته بينه وبين علقمة الفحل، وقصته مع قيصر والحلة المسمومة^(٢). يقول بعدها: «هذه جملة أخبار متفرقة يؤخذ منها أن امرأ القيس كان مصاباً بالتهاب جلدي يحدث من اجتذاب المواد الدهنية والسكرية لطائفة من الطفيليات ويفوح العرق في هذه الحالة برائحة كرائحة الكلب، لأن الكلب قليل المسام في جلده، فيشبه عرقه عرق الإنسان المصاب ويضاف إلى ذلك أن العلاقة بين الأمراض الجلدية وأمراض الوظائف الجنسية معروفة، ولهذه العلاقة يتخصص أطباء هذه الأمراض في علاج الأمراض الجنسية كما هو معلوم. فمن الواضح إذن أن أخبار الرواة عن الخلل الجنسي في بنية امرئ القيس صحيحة لا يستطيع الرواة أن

(١) اللغة الشاعرة ١٢٨ - ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه ١٢٩ - ١٣٠.

يلفقوها، ويجمعوا بين دلالتها على هذه الصورة، ومن الواضح كذلك أن تعليل رائحة العرق برضاع لبن كلبة وهم باطل، لأن هذا الرضاع لو حدث، لم تحدث منه تلك الرائحة. وتفهم من هذه القرائن بالبداية أن قصة الحلة المسمومة وهم كهذا الوهم، لأن القروح لا بد أن تنشأ من ذلك المرض الجنسي بعد طول العهد بالإصابة، ولأن الرجل الذي تبغضه زوجته لعيوبه الجنسية، لا يبلغ من غوايته للمرأة أن يستهوى ابنة قيصر، وأن يتعرض في جزيرة ذلك للوشاية الانتقام..^(١). وبعد أن يورد العقاد روايات أخرى يقول: «وعلى هذا النحو من المقابلة بين الروايات نعلم حدود الكذب، أو حدود الوضع، حتى عند ثبوت الوضع أو ثبوت التناقض بين الروايات في الخبر الواحد. فإن كذب الوضع ينتهى عند حدود الاستطالة التي لا يقدر على مجاوزتها، فليس في مقدورهم أن يخلقوا العوارض الطبية التي تصلح دون غيرها لتفسير أخبارهم ونقائضهم واستخراج الحقائق الظاهرة أو المستترة بين طواياها. وليس في مقدورهم أن يصنعوا بيئة القبيلة ولا بيئة الأسرة ولا بيئة الجو النفساني الذي نشأ فيه الشاعر، وعاش فيه حتى اتفقت هذه البيئات جميعاً على التمهيد لتكوين إنسان موجود، ولا بد أن يكون موجوداً إذا تلازمت مقدمات وجوده ونتائجها على وجه يمتنع فيه الكذب، لأنه كذب لا يستطيعه من يأتي به، ولو أرادته وتحراه...»^(٢).

هذه الطريقة العلمية في الاستدلال على وجود شخصية ما، لم يلتفت إليها الباحثون والنقاد، كما أن هذا النقد العلمي يلزم الناقد بألا يكتفى بحدود «التخصص» بل عليه توسيع دراسته لتشمل علوماً أخرى، قد يراها بعيدة كل البعد عن هذا التخصص ومع ذلك فهي هامة كل الأهمية للوصول إلى النتائج التي يريدونها.

يمكن للناقد إذن أن يطبق هذا النقد العلمي على شخصية عنتر بن شداد وغيره إن وجدت الروايات التي تساعد على ذلك.

تلك هي الأسس الثلاثة التي تمكن الناقد - في رأينا - من أن يكون فكرة

(١) المصدر نفسه ١٣١.

(٢) المصدر السابق ١٣٣.

واضحة المعالم - إلى حد ما - عن حقيقة وجود الشاعر وحياته، وربما من خلال بحثه بوسائله الخاصة، يمكنه التوصل إلى أسس أخرى يضيفها.

ب - مشكلة القصيدة - الروايات

لا بد للناقد من التوصل إلى شكل محدد متكامل للنص الذي يريد نقده، مع الوضع في الاعتبار اختلاف الروايات فيه باختلاف الرواة، لأن الشعر الجاهلي - كما هو معروف - تعرض للعبث والانتحال والضياع، وقد نحل كثير من الأبيات بله القصائد إلى غير قائلها، فعلى سبيل المثال - ^(١) اتهم الراوية المتوفى سنة ١٥٦ هـ، وخلف الأحمر المتوفى حوالي سنة ١٨٠ هـ بالوضع، فيذكر الدكتور شوقي ضيف أن الأخير ^(٢) اتهم بوضع اللامية المنسوبة للشنفرى ^(٣)، ولذلك لا بد للناقد من التحقق من أهلية رواية نص معلقة عنترة بن شداد ^(٤)، وكذلك آراء المستشرقين حول النص ورواته، ومن تعرض له من الباحثين العرب، علاوة على تنقل المعلقة نفسها من راو إلى آخر، وأوجه التشابه والاختلاف بين هؤلاء الرواة، بالإضافة إلى طبعات المعلقة المختلفة سواء أكانت منفردة، أم ضمن الديوان أم مختارات.

ومعلقة عنترة وسط عدة قصائد اختلف في عددها، فإن العرب - كما يقول ابن عبد ربه المتوفى عام ٣٢٨ هـ - «عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهب امرئ القيس، ومذهب زهير، والمذاهب سبع، وقد يقال لها المعلقات..» ^(٥). وقال ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هـ إنها - أي معلقة

(١) انظر تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١ : ١٥٣ والأمالى للقالى ١ : ١٥٦ وأعجب العجب فى شرح لامية العرب للزمخشري المقدمة ٥.

(٢) ممن أورد أسماء رواية الشعر ابن قتيبة فى كتابه المعارف ٥٤٠.

(٣) العقد الفريد ٥ : ٢٦٩ وانظر فى المعلقات: مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية للدكتور ناصر الدين الأسد ١٦٩ وما بعدها، وقد وقف الباحث موقفا وسطا فى التسمية بالمعلقات، فىقول بعد مناقشة بعض آراء القدماء: «وأما نحن فإننا لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات أو النفى، ولانحب أن نتعسف الطريق...» ويقول: «بقى القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها، سواء فى الكعبة، أو خزانة الملك أو السيد، قولاً قائماً، ترجيحاً

عنترة - من أجود شعره^(١)، وقال محمد بن سلام الجمحي المتوفى عام ٢٣٢ هـ «إنها قصيدة نادرة»^(٢).

وقد وردت معلقة عنترة بن شداد ووصلت إلينا كالآتي:-

أولاً: ضمن مجموعة من سبع قصائد

فقد رويت معلقة عنترة، ثم دونت ضمن المجموعة التي تسمى بالمعلقات، أو المختارات، أو السبع الطوال. ويقال إن أول جامع لهذه المجموعة هو الراوية حماد بن ميسرة المتوفى ١٥٥ أو ١٥٦ هـ^(٣)، ولكن هناك من يتشكك في أن حماداً هو الجامع الأول لها^(٤)، وربما كانت معروفة متفرقة قبل حماد، وأن الأخير هو جامعها في ديوان خاص^(٥)، وقد جُمعت المعلقة السبع بعد ذلك بشرحين في مؤلفين:

لايقينا، إلى أن يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبت.. ص ١٧٠، والشعر الجاهلي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ٣٤٤ - ٣٤٥ ودراسة في مصادر الأدب للدكتور الطاهر أحمد مكي ٩٩ وما بعدها، ومصادر التراث العربي للدكتور عمر الدقاق ٤٧ - ٤٩، وأورد الباحث آراء القدماء في التسمية بالمعلقات، وبين أن بعض الأعلام المتقدمين كالجاحظ والمبرد وابن قتيبة وأبي الفرج لم يذكروها بهذا الاسم، ولم يوردوا قصة تعليقها.. ص ٤٨، ولكنه لم يبين رأيه في ذلك. وانظر المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي للدكتور عز الدين إسماعيل، وقد أشار الباحث إلى المعلقة والآراء فيها، ثم قال: «أما تسميتها بالمعلقات التي ظهرت عند أبي زيد القرشي لأول مرة، فتسمية فنية - على نحو ما سنرى - لا علاقة لها بأمر التعليق على أستار الكعبة، وهي تسمية من اجتهاده... ص ٦٤، وانظر تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف الذي رفض التسمية بالمعلقات قائلاً: «أما ما يقال من أن المعلقة كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة فمن باب الأساطير، وهو في حقيقته ليس أكثر من تفسير فسر به المتأخرون معنى كلمة المعلقة.. ص ١٤٠.

(١) الشعر والشعراء ١ : ٢٥١.

(٢) طبقات فحول الشعراء ١٥.

(٣) مصادر التراث العربي ٤٧، والمصادر الأدبية واللغوية ٦٤.

(٤) دراسة في مصادر الأدب ٩٩.

(٥) تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١ : ١٧٦.

الأول: المعروف «بجمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي المتوفى حوالى ١٧٠هـ.

والثانى: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى المتوفى ٣٢٨هـ.

أما الجمهرة فهى تشمل مجموعة مختارة من القصائد يبلغ تسعا وأربعين، لشعراء جاهليين ومخضرمين وإسلاميين، ويهمننا من تقسيم المؤلف للقصائد قسمان: المعلقات والمجمهرات، وهنا نجد اختلافا فى عدد القصائد فى كلا القسمين، فهناك الطبعة الأولى للجمهرة التى طُبعت بالمطبعة الأميرية الكبرى بيولاى عام ١٣٠٨ هـ، وفيها يبلغ عدد المعلقات ثمانيا، حيث نجد فى صفحة ٩٣ بعد معلقة طرفة: «معلقة عنترة.. وقال عنترة بن عمرو بن شداد العبسى: هل غادر الشعراء.. إلخ، وفى صفحة ١٠٠ نجد: «تمت المعلقات ويليها المجمهرات..»، «المجمهرات قال: عبيد بن الأبرص.. إلخ» وقد أقام الباحث الدكتور الطاهر مكى دراسته على أن قصيدة عنترة ضمن المعلقات وقال إن أبا زيد القرشى «أضاف إلى السبعة السابقة قصيدة عنترة بن شداد، فأصبحوا - أى الشعراء - ثمانية..»^(١)، ولكن يلاحظ أن المعلقات التى اختارها أبو زيد تختلف عن معلقات حماد السابق ذكرها، فهى عند الأول معلقات: امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى وليد وعمرو بن كلثوم وطرفة، وأضيف لها معلقة عنترة فى الطبعة المذكورة، ويذكر الدكتور شوقى ضيف أن قصيدة عنترة «ألحقت فى النسخة المطبوعة بالمعلقات خطأ..»^(٢)، كما نجد أن طبعة الجمهرة بتحقيق وضبط على محمد البجاوى - نشر دار نهضة مصر بالقاهرة - تقصر المعلقات على سبع فقط، وتدرج قصيدة عنترة ضمن المجمهرات. ويذكر كل من الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور عمر الدقاق أن قصيدة عنترة من المجمهرات^(٣)، ولم يتناول الدكتور ناصر الدين الأسد بحث الجمهرة وقصائدها

(١) دراسة فى مصادر الأدب ١٠١.

(٢) تاريخ الأدب العربى ١: ١٧٩.

(٣) المصادر الأدبية واللغوية ٨٠، ومصادر التراث العربى.

مع مالها من قيمة كمصدر هام من مصادر الشعر الجاهلي، وإكتفى يبحث الروايات التي تتناول حياة جامعها أبي زيد، وقال: «أما الجمهرة فتحتاج إلى بحث مستفيض قائم بذاته مستقل عن بحثنا هذا...»^(١)!!

وهكذا نجد أن معلقة عنترة اعتُبرت في إحدى طبعات الجمهرة ثامنة المعلقات، وفي طبعة أخرى اعتُبرت أولى المجمعرات.

أما شرح القصائد السبع الجاهليات، فقد آثر ابن الأنباري أن يجمع فيها المعلقات السبع بترتيبها الأول على رواية حماد، ولكنه غير التسمية من المعلقات السبع إلى القصائد السبع الطوال.

وهناك راو مشهور هو أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى ٢٠٩ هـ تنسب إليه رواية سبع قصائد، ولكن بترتيب مخالف لترتيب حماد، فقد أسقط معلقتي الحارث وعنترة، وأضاف معلقتي الأعشى والنابعة^(٢).

وهناك شرح متداول مشهور يضاف إلى السابقين، لكنه يطابق رواية حماد في تسميته وهو «شرح المعلقات السبع للزوزني، الحسين بن أحمد المتوفى ٤٨٦ هـ وهو كما يقول الدكتور الطاهر مكي - أكثر الشروح رواجاً»^(٣). وقد طبع هذا الشرح طبعات كثيرة، ولكن مع الإتفاق في العنوان نجد بعض الاختلاف في رواية الأبيات وترتيبها، وخاصة الطبعة التي شرحها محمد محي الدين عبد الحميد، فهي تخالف في عدد الأبيات الطبعات الأخرى^(٤)، ومنها ما طبع في بيروت والقاهرة^(٥) ويذكر الدكتور الطاهر مكي أن هناك شرحين آخرين ما يزالان مخطوطين للمعلقات السبع^(٦).

(١) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ٥٨٤.

(٢) انظر دراسة في مصادر الأدب.

(٣) المصدر نفسه ١٠٥.

(٤) انظر شرح المعلقات السبع للزوزني.

(٥) من الطبعات ما صدر عن دار صادر بيروت بتقديم أكرم البستاني، وقد تناول فيها حياة الشاعر.

(٦) دراسة في مصادر الأدب ١٠٥.

ثانيا: ضمن مجموعة من ست قصائد

فقد قام الأصمعي، عبد الملك بن قريب المتوفى ٢١٦هـ بشرح مجموعة من ست قصائد لكل من امرئ القيس وزهير وطرفة والنابغة وعنترة وعلقمة الفحل، وقد نشر هذه المجموعة المستشرق «آلورد» في لندن تحت عنوان «العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهلين سنة ١٨٧٠ م»^(١) وقد نشر هذه المجموعة أيضا مع زيادات مصطفى السقا تحت عنوان: مختار الشعر الجاهلي فيما بعد.

وروى هذه المجموعة بعد السابقين الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطلوسي المتوفى ٤٦٤ هـ، وكذلك قام معاصرة الأعلام يوسف بن سليمان الشنتمري المتوفى ٤٧٦ هـ بشرح عليها سماه «شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين».

ثالثا: ضمن مجموعة من تسع قصائد

وهي رواية أبي جعفر النحاس المتوفى ٣٣٨ هـ، فيبدو وأنه أراد أن يجمع الجميع ويسترضي أرواح جملة الشعراء بلا تفضيل، فأضاف إلى مجموعة حماد قصيدتي: النابغة والأعشى، فأصبح مجموع القصائد تسعا. وسمى شرحه لها «شرح القصائد التسع المشهورات، وقد نشر، وقام بتحقيقه أحمد خطاب»^(٢).

رابعا: ضمن مجموعة من عشر قصائد

في نهاية القرن الخامس الهجري يشعر أبو زكريا التبريزي المتوفى ٥٠٢هـ أن ابن النحاس ظلم عبيد بن الأبرص بإسقاطه قصيدته من مجموعته، فأضافها إلى روايته، وبذلك أصبحت القصائد عشرا^(٣)، وسمى شرحه «شرح القصائد العشر». وقد نشر بتحقيق الدكتور فخر الدين قباوة.

ثم نجد الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي يُكمل هذه المجموعة بتسميتها بالمعلقات جميعا، وقام بكتابة نبذة عن حياة كل شاعر في مقدمة هذه المجموعة،

(١) أنظر تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١٨٠.

(٢) دراسة في مصادر الأدب ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه ١٠٢.

ثم نشرها تحت عنوان: «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها». معتمداً فيها أساساً على روايات: الأعلام والتبريزي والزوزني، ولكنه لم يذكر على أى أساس كان انتقاؤه للأبيات أو تركها، وهو يشير فى الهامش - ما أمكنه - إلى الروايات.

بناءً على ما سبق اخترنا الشروح الأساسية التى وردت فيها معلقة عنترة بن شداد والتى تشمل الاتجاهات المختلفة للرواة للمقارنة والعرض أثناء الدراسة، وهذه الشروح هى:

(١) شرح ابن الأنباري، وشرح الزوزني، وكلاهما يشمل رواية حماد.

(٢) شرح الأعلام الشنتمري، ويشمل رواية الأصمعي.

(٣) شرح القرشي فى الجمهرة.

(٤) شرح التبريزي ويشمل مجمل الروايات السابقة.

(٥) شرح الشنقيطي، وهو مقام على الروايات السابقة.

وقد طُبِعَ ديوان عنترة عدة طبعات فى القاهرة وبيروت، وأشهرها أربع هن:-

الأولى: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبى - تقديم إبراهيم الإيباري، نشر المكتبة التجارية بالقاهرة، وقد اعتمد هذا الشرح روايتي الأصمعي والبطليلوسي والاختيار منهما. والطبعة تخلص من الفهارس.

الثانية: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى - طُبِعَ فى بيروت ١٩٧٠م، واعتمد فيها المحقق على روايتي الأعلام والبطليلوسي، وفى آخر الطبعة فهارس متعددة.

الثالثة: ديوان عنترة بن شداد، تحقيق سيف الدين الكاتب - نشر مكتبة دار الحياة - بيروت - ١٩٨١م.

الرابعة: ديوان عنترة بن شداد ومعلقته. قام بتحقيقه شرحاً وتقييماً وتحديثاً الأستاذ خليل شرف الدين. نشر دار ومكتبة الهلال - بيروت، ١٩٨٨.

وهذه الطبعة الأخيرة - على قدر علمنا - أحدث ما صدر للديوان من طبعات.

وبالمقارنة بين روايات الديوان والمختارات نلاحظ اختلافاً في الرواية وفي الترتيب، وسنشير إلى ذلك في حينه. ويهمننا هنا نص المعلقة من حيث:

أولاً: الأبيات موضوع الخلاف بين الروايات، فلربما تضيف شيئاً إلى الخصائص الفنية، أو تقلل منها.

ثانياً: خواص الشروح لكل، والاختلاف بينها، والشروح القديمة والحديثة تضيء للباحث الطريق، وتحدد له اختلاف شخصيات الرواة واتجاهاتهم من ناحية، وأوجه المعاني المختلفة، وكذا في البيت الواحد من ناحية أخرى، بالإضافة إلى الاستشهادات التي تأتي ضمن الشروح - كما عند ابن الإبياري مثلاً - تتيح له المقارنة بين الشارحين، وأبيات المعلقة بعضها والبعض.

ثالثاً: تقدير القصيدة وأبياتها من حيث الأصالة والانتحال، لأن الأبيات التي تختلف فيها الرواة غالباً ما يشك في صحتها، وهنا يستطيع الباحث أن يعتمد على «أسس توثيقية» إلى حد ما في الشك في بعض الأبيات بالإضافة إلى اعتماده أيضاً على «أسس فنية» كما سيأتى.

وسنحاول في مراحل نقد النص أن نشير إلى الأبيات من حيث ترتيبها والاختلاف بينها عند الشارحين ما أمكن، فمع أن الراوى أو الشارح ينقل عن رواية معروفة سابقة فإننا نجد اختلافاً في الرواية وفي الألفاظ.

٢ - جدليات النص

١ - جدلية القصيدة - العصر

تقوم بين القصيدة وعصرها علاقة جدلية تبادلية، فكلاهما يستقى من الآخر، ويعبر عنه، فالعصر بيئته وتياراته السياسية والاجتماعية والدينية... إلخ، يؤثر حتماً في الإنتاج، والشعر الجاهلى مثال صادق على ذلك، وبالتالي تعتبر القصيدة بما تحوى صورة من صور عصرها، ويهمننا هنا - كنقد - تلك العلاقة الجدلية بين القصيدة والعصر فحسب حتى لانقع في التعميمية التاريخية، مما يخرج بنا عن الدراسة النقدية الفنية إلى الدراسة التاريخية الصرفة، كذلك يخرجنا الاقتصار

على تلك العلاقة من تناول النص من الجانب التاريخي، أو الوقوع في أسر المنهج التاريخي، فالقصيدة حتما تتأثر بعصرها في نواح متعددة، وتتحول هذه المؤثرات إلى عناصر داخل بنية النص، وتدخل إلى هذا النص من خلال رؤية الشاعر لها، لأن الشاعر - مهما يكن تأثيره بما حوله - ليس مؤرخاً، كما أنه ليس مجرد مسجل يسجل ما حوله، بل يفعل به ويمتزج بتصوره، ولذلك لكي نفهم النص حق فهمه، لا بد من الإلمام بتلك العناصر التي دخلت إليه وأثرت فيه. فالقصيدة إذن - من ناحية أخرى - تعكس لنا - كما أشرت - رؤية الشاعر لتلك العناصر والمؤثرات، وبالتالي تعطينا وجهاً جديداً لها، وهكذا، بمعنى أن هناك جدلاً قائماً بين العناصر الخارجية البحتة، وبين القصيدة التي تعكس لنا هذه العناصر وتعطيناها مرة أخرى من خلال رؤية الشاعر لها، وهكذا دواليك..

بناءً على هذا نجد أن ذلك الموقف الجدلي بين العصر والنص - يزيد في إدراكنا لعلاقة الشكل بالمضمون - كما يقول ت. س إليوت - «بالنسبة لظروف الزمان والمكان»^(١).

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد نرى أنه لا بد من التعرف على المشكلات الآتية:-

أولاً: المشكلة التاريخية القتالية

وهي الفترة التاريخية التي عاشها الشاعر منذ مولده إلى وفاته التي اختلف في تاريخها، فهي تُحدد بسنة ٦١٥^(٢) أو ٦١١ أو ٦١٠ أو ٦٠٠ للميلاد أي أنه عاصر أواخر القرن السادس الميلادي. في هذه الفترة قامت حرب داحس والغبراء المشهورة فهل كان لهذه الحرب تأثير في نص المعلقة؟

أشار صاحب العقد الفريد إلى يوم من أيام تلك الحرب قائلاً: «يوم المريقب لبنى عبس على فزارة، فالتقوا بذي المريقب، من أرض الشربة فاقتلوا فكانت

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٣٥.

(٢) مقدمة ديوان عنترة لخليل شرف الدين ١٩.

الشوكة في بني فزارة قتل منهم عوف بن زيد بن عمرو بن الحصين أحد بني
عدى بن فزارة، وضمضم أبو الحصين المري، قتله عنترة الفوارس، ونفر كثير
ممن لا يعرف أسماؤهم فبلغ عنترة أن حصينا وهرما ابني ضمضم يشتماناه
ويواعدانه، فقال في قصيدته التي أولها:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى	وعمى صباحا دار عبلة واسلمى
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدبر	للحرب دائرة على ابني ضمضم
الشامي عرضي ولم أشتهمما	والناذرين إذا لم القهما دمي
إن يفعلا فلقد تركت أباهما	جزر السباع وكل نسر قشعم
لما رآني قد نزلت أريده	أبدي نواجذه لغير تبسم

وفي هذه الواقعة يقول عنترة الفوارس:

فلتعلمن إذا التقت فرساننا يوم المريقب أن ظنك أحق^(١)

ف نجد أن أرض الشربة وهي أرض العلم السعدى وردت كثيرا في شعر
عنترة، كذلك ما ذكر في معلقته من أسماء الأشخاص والأماكن يدلنا على
اشتراك عنترة في هذه الحرب، وأنه ذكر ما يتعلق ((بابني ضمضم)) في معلقته،
وهذا - بالإضافة إلى المناسبة - قد يزيد في توثيق الأبيات وتحديدها كما
سيأتى في حديثنا عن التقييم العلمى للنص.

ومن الذين بحثوا في هذا النص في هذا الموضوع الباحث عادل جاسم
البياتى، وخصص لذلك كتابا هو «الشعر في عصر داحس والغبراء»، وعقد
الفصل الثانى، عن أسباب الحرب وسيرها ونهايتها... إلخ، وقد أشار إلى اشتراك
عنترة فيها^(٢)، ثم عقد مقارنة بين بطلى هذه الحرب وهما زهير بن جذيمة
وعنترة بن شداد، وفصل فى العوامل المختلفة التى أثرت فى عنترة، وجعلته
ذلك الفارس البطل الذى يضرب به المثل فى الشجاعة والإقدام، ويقول: «وقبل
الكلام عن جانب الحرب من شعر عنترة، نود أن نشير إلى الفارس الشاعر،
لما لها من وشيج الصلة بشعره، ومعانى هذا الشعر، لكى لا يتوهم أحد أن

(١) العقد الفريد ٥: ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) الشعر والشعراء فى عصر داحس والغبراء ٢٣٣، ٣٣٥.

عترة شاعر حرب بما توحيه هذه العبارة من عنف..^(١)، ويقول: «إن عترة شاعر قبيلته، وهو فارسها أيضاً، ولم يقدم إلا الاحترام، ولكي لا يتهم بالخور والخوف والجبن، فضلا عن عقيدته المؤمنة بوجوب النصر، ولأن ذبيان ظلمت عبسا، فقتلت مالك بن زهير صديق عترة وصاحب نجواه..^(٢)». ويقول: «وفي شعر عترة ما يوضح شمائله، وأنه كان محاربا عفا، متفهما طبيعة الحروب. وطبيعة هذه بين بني بغيض التي جرت إليها الجاني والبرئ حيث قال:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الواقعة أنني أغشى الرغي وأعف عند المغنم

.....
إني علداني أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي
حالت رماح بني بغيض دونكم وزوت جواني الحرب من لم يجرم^(٣)

والآيات من المعلقة مع الاختلاف في الرواية، وقد تناول الباحث العلاقة بين فروسية الشاعر وتعففه الأخلاقي والحب ونحو ذلك من جهة، وبين شعره من جهة أخرى.^(٤) ومن الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع أيضا الدكتور عفيف عبد الرحمن في كتابه «الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي»، فقد بين أسباب الحرب ومدى اشتراك الشاعر فيها، ثم يقول تحت عنوان «دور عترة في تلك الحرب: «لقد عرضنا من خلال حديثنا عن حياة عترة وشخصيته، بأن عترة شارك فيها مشاركة فعالة في حرب داحس والغبراء، بل إن تلك الحرب البوتقة التي انصهرت فيها مزاياه من الشجاعة في القتال، والصبر على مر الكفاح في سبيل نصره مبادئ قومه، ورفع شأن قبيلته..^(٥)». ثم يحاول الباحث إثبات دور عترة في الحرب عن طريق الروايات، ونصوص شعره الموثق^(٦).

(١) المصدر نفسه ٤٠٤.

(٢) المصدر نفسه والصفحة.

(٣) المصدر نفسه ٤٠٥.

(٤) المصدر نفسه ٤٠٣ - ٤٢١.

(٥) الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي ٥٢٠.

(٦) المصدر نفسه ٥٢١.

ومن هؤلاء الباحثين الدكتور محمود حسن أبو ناجي في كتابه «شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام» حيث يقول: «أما شجاعته - يقصد عنترة - فقد تحدث عنها بالتفصيل في معلقته من حيث كره وفره، وقتله للأبطال، وإقدامه وقت الشدائد...»^(١). ويقول: «كان لعنترة وقائع مشهورة مع قبيلته عيس ضد أعدائها مثل ذبيان وتميم وطىء في داخل الجزيرة....»^(٢).

من هؤلاء أيضا الباحث حسن عبد الله القرشي في كتابه «فارس بنى عيس» حيث تناول عنترة وعلاقته بالقتال في أكثر من موضع^(٣) وقد تعرض لحرب داحس والغبراء الدكتور يوسف خليف في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» قائلا: «وكما أظهرت حرب البسوس بطلها المهلهل، أظهرت حرب داحس والغبراء بطلا آخر، عنترة العيسى...»^(٤)، ويهم الناقد هنا بحث هذه المشكلة القتالية ودور عنترة فيها والعلاقة بين تلك الصورة التي صورها الباحثون والرواة للشاعر، وبين ماورد في المعلقة بالذات.

ثانيا: المشكلة الاجتماعية - العبودية

وهي مشكلة لا بد للناقد أن يتناولها إن أراد دراسة شعر عنترة بن شداد، وقد تعرض الباحثون لهذه المشكلة، إما من ناحية خاصة في الروايات عن شباب عنترة، وعلاقته بأبيه وأمه وأبيه وعمه ونحو ذلك كما هو موجود في كتب الأدب والتاريخ^(٥). وإما من ناحية عامة بالبحث في الرق عند العرب قبل الإسلام، لأنه لا بد للتعرض للجانبين ليكون الناقد على بينة بأصول المشكلة وانتشارها وموقف عنترة منها، وحتى يكون نقده للنص بناء على فهم أدق وأفق أوسع.

وقد تعرض الأستاذ العقاد للناحية العامة، وتناول الرق في الجاهلية ونشأته في كتابه «داعي السماء - بلال بن رباح مؤذن الرسول»، فقال في تفسير معنى

(١) شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام.

(٢) . المصدر نفسه ٥٦.

(٣) فارس بنى عيس في عدة مواضع.

(٤) دراسات في الشعر الجاهلي ٢٠٥.

(٥) انظر الأغاني في أخبار عنترة

العبد: «فقد غلبت على بعض العرب أنفسهم سمرة، تضرب شديداً إلى السواد، وكان من ساداتهم من وصف بحلقة اللون، وشابه الزنج بالإهاب الخشن والبشرة الفاحمة، فإذا قالوا: العبد!، فهم لا يقصدون الزنجي، ولا يخصون سواد اللون بالمهانة، ولكنهم يقصدون كل أسير لم يفك إساره، وكل جليب يباع ويشترى في الأسواق، ومنهم صفر الوجوه، وبيض الوجوه، ويقصدون على الأخص كل إنسان مجهول النسب لا ينتمى إلى أصل من أصولهم المشهورة...»^(١) ويقول عن موقف العبد في الجاهلية: «فلا يزدري العبد عندهم لأنه حالك السواد، ولا لأنه جنس يعادونه أو يعاديهم، ولكنه يزدري لعله اجتماعية لا لعله عنصرية، وقد تزول هذه العلة من حيث لاتزول غلغ العناصر وعداوات الأجناس...»^(٢). ونجد هنا أن العقاد أوضح فيما سبق جانباً هاماً في مسألة العبودية والرق في الجاهلية لم يفتن إليه كثير من الباحثين الذين اعتقدوا أن سواد عنترة هو الأساس في عبوديته بالإضافة إلى أنه ابن أمة، ولونظرنا في شعر عنترة لانه يتحدث عن سواده، أو أن هذا السواد كان سبباً في عبوديته، بل نراه يدافع عن مكانته الاجتماعية، ويحاول استعادتها ببطولاته، لأنه يرى أنه لو حقق البطولة فسيحصل على هذه المكانة مهما يكن من أمر سواده، ووعد أيه له يؤكد ذلك، لأن سبب إنكار هذا الأب له أنه ابن أمة فحسب. وعندما كان الشاعر يفتخر أمام عيلة، لم يقارن بينه وبين البيض من الناس، وإنما كانت المقارنة في البطولة وكرم النفس. وعلى أية حال فإن دراسة هذا الجانب والتعرض لهذه المشكلة يساعد الناقد في تقييمه لشعر عنترة بن شداد ومعرفة رد فعله الحقيقي داخل النص. كما يفيد أيضاً في معرفة الأبيات الصحيحة من الأبيات التي يشك في صحتها في التقييم العلمي للنص.

ثالثاً: المشكلة العشقية – عيلة

وهي عند عنترة مرتبطة بما سبق، وتبدأ دراسة هذه المشكلة بمعرفة موقف المجتمع الجاهلي من المرأة بعامة وما يختص بذلك من أعراف وتقاليد، ثم

(١) داعي السماء ٦٨

(٢) المصدر نفسه ٦٨

موقف عبلة بخاصة وظروف تعلق الشاعر بها ونحو ذلك مما ترويه الروايات أيضاً، بحيث يستطيع الناقد فهم كثير من الإشارات والحديث عن عبلة والتغزل فيها في المعلقة ونحوها. وهناك نقطة هامة على الناقد تبينها وهي أن موقف عنترة من عبلة كان بداية لتيار هام في الشعر العربي وهو تيار الحب العذري في شعر المتيمين^(١).

هناك مشكلات أخرى تلحق بما سبق مثل المشكلة الدينية أو العقائدية، فقد رأى بعض الباحثين أن شعر عنترة لا يمثل الحياة الدينية وغيرها للعرب كطه حسين مثلاً حيث يقول: «هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين، يظهر لنا حياة غامضة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوى، والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس، والمسيطرة على الحياة العملية، وإلا فأين نجد شيئاً من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة، أو عنترة»^(٢). وقد أشار المستشرق مارجوليوث إلى أن شعر عنترة فيه كثير من الاصطلاحات الدينية الإسلامية^(٣). في حين أن هناك باحثين آخرين يخالفون ذلك الرأي مثل الدكتور نوري حمودي القيسي، حيث عقد فصلاً في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» بعنوان الشعر الجاهلي - وثيقة تاريخية في دراسة المعتقدات الدينية^(٤). أما الباحث والأديب الأمير شبيب أرسلان فقد هاجم طه حسين ومارجوليوث في كتيب بعنوان «الشعر الجاهلي - أمتحول أم صحيح النسبة؟» معلناً أن ما بأيدينا من الشعر الجاهلي خلاق بعصره^(٥)، وقد أورد الباحث الدكتور عبد الغني زيتوني في كتابه «الوثنية في الأدب الجاهلي» بعض الاتجاهات الدينية الجاهلية في شعر عنترة^(٦).

(١) انظر في هذا الاتجاه ونشأته بحثنا: الزمان والمكان ١ : ٢٤٩ وما بعدها. وانظر الحديث عن المرأة في العصر الجاهلي، وكذا تيار الغزل - على سبيل المثال - الغزل لسامي الدهان، والغزل في العصر الجاهلي للدكتور أحمد محمد الحوفي، وكذا كتابه المرأة في العصر الجاهلي، والقيان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد وغيرها.

(٢) في الأدب الجاهلي ٨٨.

(٣) انظر أصول الشعر العربي لمارجوليوث ٧٣ - ٧٤.

(٤) دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور نوري القيسي.

(٥) الشعر الجاهلي، أمتحول أم صحيح النسبة؟ ٣٥.

(٦) انظر الوثنية في الأدب الجاهلي ١٨٣، ٢٢٣، ٢٢٩، ٣٤٦.

هناك عاملان يتنازعان الشاعر دوما قديما وحديثا، وتتوقف عبقرية الإبداع عنده، واتجاهه نحو التطور والتجديد على مدى التوفيق بينهما، أولهما: الارتباط بالتراث، أو المحافظة على الجذور التي بدونها ينقطع الشاعر، ويصبح منبت الصلة عن تاريخ أمته وروح أدبها. العامل الثانى: التطور والتجديد وتجاوز هذه التقاليد. وتكمن قدرة الشاعر قديما وحديثا فى مدى التوفيق بينهما - كما قلت - بحيث لا يطفى أحدهما على الآخر، وقد أخذ الشعراء الجاهليون يطورون - فى قصائدهم - كل على حدة فى هذه التقاليد، ومن الباحثين الذين تناولوا تطور الشعر الجاهلى الدكتور بهى الدين زيان فى كتابه: «الشعر الجاهلى، تطوره وخصائصه الفنية»، فقال: «وقد نظر أكثر الدراسين إلى شعر هذا العصر - وهو الصرح الأول الذى قام عليه بناء الشعر العربى كله - نظرة واحدة، لم تختلف نظرتهم إلى أقدم شعراء هذا العصر عن نظرتهم إلى آخرهم، فكلهم شعراء عصر واحد، وتناسوا أن هذا الصرح الأول لم يبن مرة واحدة، وأن الشعر فن يتطور بتطور الحياة، وأن التطور فيه يخضع لاعتبارات معينة...»^(١). وقد حاول الدكتور يوسف خليف الربط بين تقسيم العصر الجاهلى وبين التطور الفنى فيه قائلا: «إن الحروب الثلاث الكبرى التى شهدتها العصر الجاهلى: حرب البسوس، وحرب داحس والغبراء، ويوم ذى قار، والتى تمثل معالم بارزة فى تاريخ هذا العصر وحياته الاجتماعية، تمثل أيضا معالم بارزة فى تاريخه الأدبى وحياة الشعر فيه، وإننا نستطيع أن نتخذ حدودا لثلاثة عصور أدبية متميزة، تطور الشعر الجاهلى فيها تطورا فنيا، ظهر معه ثلاثة مذاهب فنية تمثل بوضوح هذا التطور...»^(٢). وقد تعرض الباحث نفسه لهذه القضية فى مقدمة «الروائع» من الأدب العربى^(٣). وقد ظل الشعر يتطور مراعيًا فى الوقت نفسه تقاليده حتى العصر الحاضر الذى أصبحت فيه هذه التقاليد تراثا، حتى وجد الشاعر المعاصر

(١) الشعر الجاهلى ٧.

(٢) دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور يوسف خليف ١٩٥.

(٣) انظر الروائع من الأدب العربى ١ : ٣٩ ومابعدها.

نفسه أمام مشكلة: كيف يجدد وينطلق ويرتبط في الوقت نفسه بهذا التراث الذى لا يجب أن ينبت عنه؟ حدد لنا أدونيس (على أحمد سعيد) فى نص هام موقف الشاعر الحديث من التراث قائلا: «ليس فى اتجاه الشاعر العربى المعاصر هذا ازدياد للماضى، أو انقطاع عن التراث، كما أن الشاعر العربى المعاصر لا يكتب فى فراغ، بل يكتب ووراء الماضى وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبطة به، لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تمشيا معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافى - الفنى - الروحى، فليس التراث عادة فى الكتابة، أو موضوعات طرقت، ومشاعر عونية وعبر عنها، وإنما هو طاقة معرفة وحيوية خلق، وذكرى فى القلب والروح. للارتباط بالتراث - من هذه الناحية - معنيان نوضحهما فيما يلى:-

أولا: إذا كان يتحتم على شعرنا المعاصر، لكى يكون جديدا حقا، أن يقبض على لحظته الزمنية الحضارية ويصدر عنها، فلا يكون إعادة ولا اجترار، أو أى نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فإن الارتباط بالتراث هنا يكون ارتباط خلق وإضافة واستباق.

ثانيا: إذا كان من غير الجائز - شعريا - أن نحكم على الحاضر بمقاييس الماضى، فذلك يعنى أن هناك نوعا آخر من الارتباط بالتراث، هو ارتباط التقابل والتوازي والتضاد. إن الشاعر يظل ضمن تراثه مرتبطا به، وإن كان غير منسجم مع معطياته التقليدية، أو متناقضا معها، فليس التراث الحى خيطا وحيد اللون، أو صوتا يكرر نفسه، بل هو قوى متنوعة ومتناقضة، تنوع الحياة وتناقضها. إننا بقدر ما نحن بعيدون تاريخيا وحضاريا عن أبى نواس مثلا، قريون منه، لكى يبقى لنا وجودنا الخاص، وتجربتنا الخاصة، وبقدر ما ينبغي أن نعى صلتنا به، علينا أن نعى انفصالنا عنه. إن للأثر الشعرى وجودا بحد ذاته مستقلا عن أشكال الوجود التى صدر عنها، وإذا كان هذا الاستقلال قائما بالنسبة إلى الحاضر، فكم هو بالأحرى ضرورى أن يكون قائما بالنسبة إلى الماضى...^(١). وعندما نعود إلى الشاعر الجاهلى نجد أن هذا الوضع ينطبق عليه، من حيث إن هذا

التراث فى وقته كان مايزال تقاليد شعرية فنية سائدة. والموقف الذى يجابه الشاعر الخلاق موقف يكاد يكون واحدا مهما اختلفت العصور، والنزعة الشعرية إلى التجديد والعلاقة مع التراث ليست قضية عصر محدد. وهكذا يبدأ التطور شيئا فشيئا من خلال التقاليد، ويظل يزداد من حيث يتضاءل تأثير التقاليد.. حتى تتحول تلك التقاليد بما فيها هذا التطور السابق إلى تراث يحدد الشاعر موقفه منه، وارتباطه به. ويستمر الشاعر فى تطوره وارتباطه معا وهكذا. وهذا يعنى أن الشاعر مهما تكن درجة تطوره، فلا بد أن يكون هناك صلة ما بأسلافه، ولا بد له أن يظل محافظا على هذه الصلة، يقول ت. س. إليوت فى تفسير مايسميه «بالنضج الأدبى»: «أما النضج الأدبى، فإننى أعنى به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تماما كما نحس بملامح الأجداد فى شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيته..»^(١). وبما أن الشاعر الجاهلى كان مايزال معاصرا لهذه التقاليد، فلا بد أنه تأثر بها وتناولها، ولكن لابد - فى نفس الوقت - أن يكون قد بدأ فى «التجديد»، أى أصبح هذا الشاعر البداية القصوى لتاريخ التجديد الذى هو - فى نفس الوقت - تاريخ التقليد، اللذين يشكلان معا التطور الطويل فى الشعر العربى. ومهمة الناقد هنا أن يضع يده على «بدور» هذا التجديد مهما يكن ضئيلا، فلكل شاعر موقف ما، هو موقف ذاتى خاص به من خلال علاقته بتلك التقاليد، وبالتالي لابد للناقد من دراسة تلك التقاليد ومعرفتها، ليستطيع بدوره تحديد «الجديد» الذى يتميز به الشاعر. من هنا تنشأ جدلية ما بين التقاليد السائدة أو ما يتداوله الشعراء من تقاليد فى النص الجاهلى خارج القصيدة التى نحن بصدددها، وبين «وضع» تلك التقاليد ووجودها داخل هذه القصيدة نفسها. لأنها «دخلت» على نحو ما إلى هذا النص - وكما يقول الناقد الأمريكى المعاصر كلينث بروكس إنه لابد من «الإلمام بالعصر الذى كتبت فيه القصيدة من جميع النواحي، وبخاصة النواحي اللغوية والفكرية والاجتماعية، وقيمة هذا الإلمام فى تذوق القصيدة، أى إعدادنا إعدادا نفسيا خاصا لتفهم القوانين الفنية الخاصة بتلك الفترة الأدبية، وتفهم القوانين النقدية التى يمكننا أن نطبقها فى اطمئنان على الإنتاج الفنى لهذه

(١) إليوت للدكتور فائق متى ٣٢.

الفترة^(١). إذن علينا أن ننظر إلى تلك التقاليد من خلال رؤية الشاعر لها، ومدى التزامه بها والخروج عليها، أو تصورهما على نحو ما، وما الذى أضافه؟ وما الذى تناوله ولم يضيف إليه شيئاً؟ أى أن هناك دوماً جدلاً بين تلك التقاليد السائدة وبين القصيدة الإبداعية الجديدة، ودراسة النص فنياً لتحليله وتقييمه تظهر هذا بوضوح.

إن التقاليد التى نراها سائدة فى القصيدة الجاهلية بعامة، والتى على الناقد أن يدرسها جيداً لما لها من علاقة بمعلقة عنترة بن شداد تتلخص فى الآتى:

- ١ - البرهة الطللية - أو ظاهرة الأطلال ومحتوياتها وما يتعلق بها.
- ٢ - التغزل فى المرأة أو النسيب، سواء أكان مرتبطاً بالأطلال أم لم يكن، وما يؤدى إليه هذا النسيب من الحديث عن الشيب ونحوه.
- ٣ - وصف الناقة وما يرتبط بها من حيوانات أخرى.
- ٤ - وصف الرحلة والطريق والصحراء وما يتعلق بذلك.
- ٥ - الفخر الجاهلى سواء أكان بالقيم العامة الاجتماعية كالكرم ونحوه، أم بالبطولة والفروسية عند الشعراء وعلاقة ذلك بوصف الفرس.

ج - جدلية القصيدة - الذات

وهنا تنشأ علاقة جدلية ثالثة بين شخصية الشاعر وصفاته وتكوينه وميوله.. إلخ. كما تصورهما الروايات عنه، وبين ذاته التى نراها فى عمله الفنى. أى بين شخصيته المميزة خارجاً، وبين ذاته المميزة داخلاً. فعناصر «الذات» الشخصية أو الشاعر «كإنسان»، تدخل إلى النص مؤثرة فيه من خلال صنعة الشاعر الفنية، ونجد فى النص - من ناحية أخرى - الذات الشاعرة التى غيرت من تلكم الصفات وأعطتها بوجه آخر، أو لم تغيرها، وهكذا فيظل الجدل قائماً بين صفات الشاعر التى عرفناها عنه، والتى تصورهما الروايات المختلفة، وبين التى نراها فى القصيدة. ومن الطبيعى كذلك أننا لانستطيع أن نتبين هذا إلا من خلال دراستنا للنص،

حتى يمكن القصيدة من أن تعطينا تصورا للشاعر كما يريد هو لا كما تريد الروايات، لأن مهمة الناقد تتجاوز التذوق إلى الحكم، والإحساس بذات الشاعر داخل عمله الفني، والوصول إليها داخل في هذا الحكم ومؤد إليه، يقول الناقد الفرنسي الكبير سانت بوف «صحيح أنه قد يكون في وسعنا أن نتذوق هذا العمل الفني أو ذاك، دون أن نكون على معرفة بصاحبه، ولكن من المؤكد أننا لن نستطيع الحكم على مثل هذا العمل، دون أن تكون لدينا أدنى معرفة بذلك الإنسان الذي حققه..»^(١) ويقول الدكتور زكريا إبراهيم : «إن الإلمام بدقائق حياة الفنان يزود الناقد ببعض الوسائط اللازمة لفهم إنتاج هذا الفنان، إن لم نقل بأنه قد يضع بين يدي الناقد «المفتاح» الضروري للنفاذ إلى أسرار قصائد ذلك الفنان، أو لوحاته أو رواياته، أو موسيقاه..»^(٢) ولذلك يهمننا في هذا المجال تقصى الروايات عن الشاعر سواء في القديم أو فيما رواه المحدثون وما أبدوه من آراء فيه، لتكوين صورة عنه، ثم يأتي البحث عن ذات الشاعر أو صورته داخل النص، أو بمعنى آخر مدى رد فعل «ذات» الشاعر لهذا التصور الخارجي، ثم نقارن بينهما، لنخرج بالنتيجة، وهذا يدلنا على أن صفات الشاعر لا تدخل إلى النص إلا من خلال تصور الشاعر نفسه لها، وهو يوافق عليها، أو يرفضها، وهل نراه يقبل مايقوله الناس عنه؟ أم أنه حريص على أن يظهر بمظهر آخر؟ وما علاقة ذلك بصنعتة؟ وقد أشار الناقد مارسيل بروسست إلى أن «الناقد قد يميل إلى الاختصار على النظر إلى ذات الفنان الخارجية، في حين أن الإبداع الفني ينبع من ذات أخرى غامضة، هي وحدها التي تتجلى في العمل الفني، ومهما يكن أمر حرصنا على ربط الإنسان بعمله، فإن التجربة لتدلنا في كثير من الأحيان على أن العمل الفني هو نتاج لذات أخرى، غير التي تتجلى في عادات الفنان ورذائله وتصرفاته، وعلاقاته بالآخرين، ولو أردنا أن نفهم هذه الذات الأخرى، لكان علينا أن ننفذ إلى باطن شخصية الفنان، لكي نقف على ذاته العميقة التي هي الأصل في كل إنتاجه الفني، وعلى الرغم من أن فهم هذه «الذات العميقة» قد يسمح لنا بالحكم على الفنان، فإن معظم علماء الجمال

(١) الفنان والإنسان ٣٦.

(٢) المصدر نفسه ٣٧.

يميلون إلى القول بأن «عمل» الفنان هو وحده الذى يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيقى...»^(١).

فى وضع عنترة بن شداد نجد أن المعلقة تحتوى الكثير من الصفات الذاتية والخواص التى يريد الشاعر أن يراها الناس فيه، وهذا - كما قلت - يتضح من خلال صنعة الفنية، بحيث يستطيع الناقد أن يكون تصوراً عن ذات هذا الشاعر من خلال تجميع هذه الصفات وتلك الخواص من النص، وأن يقارنها بما روى عن الشاعر من روايات خارج هذا النص. أى بعبارة أخرى يضع يده على «جدلية العلاقة الذاتية» بين القصيدة وما تعطيه من تصور للذات، وبين الروايات الخارجية، وما تعطيه من ذلك التصور. وهناك تجربة رائدة فى هذا المجال قام بها الأستاذ العقاد فى كتابة القيم «ابن الرومى - حياته من شعره...» وخاصة الفصل الثالث «حياة ابن الرومى» - كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره^(٢). لكن على الناقد أن يتجاوز «معارضة الأخبار» إلى الوصول إلى كنه الذات المنفردة من خلال النص الإبداعي.

د - جدلية القصيدة - اللفظ والعبارة - المعنى

وهنا نتقل إلى جدلية رابعة وأخيرة، وهى دخول الألفاظ والعبارات العامة المتداولة سواء بمعانيها المعجمية، أم بمعانيها البيئية الخاصة فى ذلك الوقت إلى القصيدة، أى دراسة لغة الشاعر بمعناها الأولى، وليس ضمن البناء اللغوى العام للنص كما سنرى فى التعريف بهذا البناء. وذلك يعنى أن على الناقد أن يدرس «اللفظة» خارج النص وداخله، وكذا التعبيرات المختلفة ومعانيها، أى لا بد من فهم النص جملة وتفصيلاً، ودراسة اللغة والمعانى وما تحتوى. فما يزال المعنى العام أو القاموسى للفظه يحاول - بصورة ما - اقتحام النص، فى حين لا يقبل النص ذلك، وعدم القبول هذا يبدو فى استخدام تلك الألفاظ والعبارات استخداماً خاصاً مميزاً لا يوجد إلا فى هذا النص، وفى هذا الوضع بالذات أى أن النص يحاول فرض شخصيته على اللفظ الداخلى إليه، ولا يقبله بصفاته السابقة. وكذلك

(١) المصدر نفسه ٤٣.

(٢) انظر ابن الرومى - حياته من شعره ٨٠ وما بعدها.

فعلى الناقد، أن يتبين الفرق بدراسة الألفاظ والمعاني خارج النص وداخله، وذلك لكي يضع يده على تلك العلاقة الجدلية بين النص - من حيث هو محتوى معنى - واللفظ، لأن ذلك يساعده على كشف هذا النص والعلاقات داخله، ونحو ذلك، يقول ت. س. إليوت «إن الشعر يستمد حياته من كلام الناس وبالتالي فهو يمنح هذا الكلام نوعاً من الحيوية في مقابل ذلك، فالشعر يمثل أعلى درجات الوعي في الكلام...»^(١)، ولغة الشاعر - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم - ليست لغة سوية عادية على الإطلاق، بل هي لغة جديدة غريبة لا تكاد تشبه اللغة المتداولة في العادة بين الناس. وأياً ما كان اتجاه الشاعر، فإنه لابد من أن يكون قد استشعر الحاجة إلى ارتياد ينبوع الأصلي للغة، ومن ثم فإنه لابد من أن يكون قد أحس بالرغبة في إبداع لغة جديدة، تكون أقدر على التعبير المباشر، وهذا هو السر في التجاء الشعراء أحياناً إلى الألفاظ المبتكرة، أو الكلمات الهجينة، وكأنما هم يريدون أن ينفذوا إلى أعماق اللغة القديمة، لكي يحثوا عن الكلمات الأصلية غير البالية، ذات القدرة على النفاذ إلى الفكر...»^(٢). ويقول كلينث بروكس: «الشاعر يجب أن يصنع لغته الخاصة به، ويبينها أثناء سيره في القصيدة. ونحن نذكر أن ت. س. إليوت أشار إلى ذلك التغيير الدائم الطفيف في الشعر، والكلمات التي ماتزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة في الشعر، وهذا التغير دائم، لا يمكن تحاشيه في القصيدة، وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب. فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ، أي أن يجمدها في حدود دلالاتها الخاصة. أما الشاعر، فيميل - على النقيض من ذلك - إلى تفثيتها، إذ أن الألفاظ دائماً ما تعدل من دلالات بعضها البعض، وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية»^(٣). ومن دلالات الألفاظ الخاصة بالنص واستخدامه عند عنترة وغيره في مجال الأطلال كلمة «الدار» مثلاً في قوله:

• أم هل عرفت الدار بعد توهم •

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الفنان والإنسان ١٣١.

(٣) النقد التحليلي ٤٦.

فالدار تعنى الطلل، أو الدار الخاوية بعد رحيل أهلها، ولا تعنى بحال دارا عامرة، ولذا ترتبط عند الشاعر بهذا الموقف الطللى، أى تصبح عنصرا يمثل الرحيل والخراب والعفاء، وما يرتبط بذلك من عناصر زمانية ومكانية وعشقية.. هذا بالإضافة إلى الاستخدامات اللغوية للشاعر مثل الفعل «وقف» فى «وقفت ناقتى» من حيث التعدية، «والزائرين» فى قوله «حلت بأرض الزائرين» فاسم الفاعل هنا من الفعل زار وليس من الزيارة، وترجع من الحلول زمن الربيع. أو الاضراب عن الخبر فى الظاهر إلى الخطاب فى تعبيره «أصبحت» ، وما يوحى به من اتجاهات ذاتية، أو أن كلمة التاجر تعنى صاحب الحانوت، أو البائع، مهما يكن نوع بضاعته.. وهكذا. وبدراسة هذا كله وما يوحى به يصل الناقد إلى المحتوى اللغوى الخاص للقصيدة، أو المحتوى العام الذى أضفى عليه الشاعر «حيويته» داخل النص، وعليه أن يدرك كيف تشبك المعانى بمدلولاتها العامة ومدلولاتها الخاصة داخل النص، وكيف يتبادلان الجدل. وكذلك هناك جانب هام وهو الجانب النحوى وعلاقة قواعد النحو والصرف بتراكيب الجمل وفهم المعانى، لأن النحو هو أساس الضبط من ناحية، ولقواعده علاقة هامة بمحتوى الأبيات والعبارات من ناحية أخرى، وعلى الناقد أن يكشف تلك العلاقات التى كان لأوجه الإعراب المختلفة تأثير فى معانيها وفهمها والنتائج المترتبة على ذلك، حتى يمكنه أن يصل إلى مستوى أدق فى فهمه واستيعابه للنص، وبالتالي فى تقدير ذاتيته وقيمه.

ثانيا:

مراحل نقد النص

ثانياً: مراحل نقد النص

وهي المراحل التي يتولى فيها الناقد تقييم النص على أساس الدراسات السابقة وتنقسم هذه المرحلة إلى:

(١) مرحلة الكشف وتشمل:

أ - التذوق.

ب - الفلسفة.

وهنا ينقطع الناقد للعمل الفني تماماً على أساس من التوثيق العلمي السابق ووضع جدلياته في الاعتبار، ويظل يقرأه، ويعيد قراءته حتى يبدأ النص في كشف خباياه.. وذلك عن طريق تذوق الناقد وإحساسه، ثم يشرع الناقد في تدوين انطباعاته وإحساساته، ثم يترجم ذلك إلى نتائج ومقولات، أي فلسفة الانطباع والإحساس إلى قضايا عقلية واضحة.

(٢) مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية

وهنا يقسم الناقد نتائجه حسب خواص النص ومكوناته، وما يود أن يعرضه فيه، وفي هذه المرحلة يبدأ الناقد في عرض نتائجه حول النص من حيث مكوناته الأساسية الأساسية، أو أركان الصياغة الأولية وهي:-

أ - الصورة الشعرية بما فيها النواحي البلاغية.

ب - الموسيقى الشعرية - الإيقاع.

ج - أنواع أبنية النص بما فيها البناء اللغوي.

وهنا لابد للناقد من العثور على ما يميز هذا النص دون سواه من حيث الأصالة والفردية، وبالتالي لا يقتصر دور الناقد على عرض الأركان أو المكونات السابقة فحسب، بل إظهار قيمتها الذاتية النابعة من قيمتها الفنية، وهذه المرحلة هي جوهر نقد النص، لأنها نتيجة للدراسة السابقة، وتؤدي بدورها إلى نتائج لاحقة في مراحل تالية.

(٣) مرحلة التقييم البيئي - الحضارى للنص

يعكس النص صورة بيئة الشاعر، وحضارة عصره وما يرتبط بهما من صناعات أو حرف أو تقاليد اجتماعية... إلخ. فمن خلال دراسة الناقد لكل ما سبق يستطيع استخراج قيمة النص البيئية والحضارية، أى مدى تعبير العناصر الفنية النص عن الآتى من حيث كونها عناصر داخله فى تقييمه:

١ - الطبيعية الجمادية.

٢ - الحيوان والنبات.

٣ - الصناعات والحرف.

٤ - العادات والتقاليد.

(٤) مرحلة التقييم العلمى للنص

وهى مرحلة تؤدى إليها المراحل السابقة، وهنا - كما أشرت سابقا - يستطيع الناقد أن يجمع بين النتائج العلمية التى أسفرت عنها دراسة النص فى مرحلة التوثيق العلمى وبين النتائج التى توصل إليها من خلال نقد النص وتقييمه، لكى يستطيع أن يحكم على النص ككل ويستخرج نتائج علمية قيمة.

وهذه المرحلة آخر مراحل تقييم النص، ولكنها ليست آخر مراحل النقد.

(٥) مرحلة التوجيه

وهى مرحلة تأتى نتيجة العملية النقدية السابقة برمتها. وهنا يعرض الناقد تجربته لتقييم النص بعامة، ويعرض الآفاق التى يرى أن النص يتجاوزها خارج عصره، ومدى دوره كجزء من التراث، ومستقبل هذا النص وآثاره فى الأعمال الأدبية المعاصرة ونحو ذلك، وهنا تأتى إلى آخر مراحل النقد الأدبى للنص.

وستتناول هذه المراحل بشيء من التفصيل للتطبيق.

(١) مرحلة الكشف

١ - التذوق

بعد قراءة العمل الفنى عدة مرات بناء على الدراسة السابقة، تبدأ العملية التذوقية لهذا النص، والتي تقوم أساساً على كشفه، تمهيداً لتقييمه، وكما يقول ت. س. إليوت: «فلأجل أن يقرر الناقد ما فى القصيدة من متعة، أو يحكم على جودتها، فلا بد له أن يمارس هو نفسه هذه المتعة، ويقنعنا أيضاً بذوقه فى التقدير، وذلك أن خبرة الاستمتاع بالقصيدة الرديئة تحت وهم أنها قصيدة جيدة، تختلف عن الإحساس بمتعة القصيدة الجيدة..»^(١).

ويقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى «إن العنصر الشخصى الذى كان أساساً هاماً فى عملية الإبداع الفنى، هو كذلك أساس هام فى عملية النقد الأدبى، إذ لا مفر من الاحتكام إلى الذوق، لأنه الوسيلة الوحيدة التى تمكنا من الإحساس بالمولفات الأدبية، وإدراك ما فيها، فنحن - كما قلنا - فى مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا فى مجال ما يدرك بالعقل وحده..»^(٢) وهذا أن التذوق الذى تبدأ به عملية الكشف هذه لابد أن تتوفر فيه عناصر، أو مقومات معينة، ليؤدى دوره فى هذا التقييم كما يجب، لكى يصبح تذوقاً فنياً لا مجرد تذوق عادى.

وهذه العناصر هى:

- ١ - الموهبة: وهى أصل تكون الذوق الذاتى الشخصى.
- ٢ - الثقافة: وهى التى تهذب هذا الذوق وتنميه.
- ٣ - فهم طبيعة النقد ودوره: وهذا الفهم يحدد الذوق ويمنعه من الشطط والتطرف.

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ١٩.

وهي هبة من الله تعالى، ولا بد من وجوده أساساً في الناقد قبل كل شيء، والموهبة هنا ليست مجرد «فهم» النص، أو القدرة على شرحه أو بيان أوجه الجمال فيه. وإنما هي القدرة الذاتية على استخراج قيم هذا النص، ومعرفة بواطنه وأسراره، واستخراج ما لا يستطيع القارئ العادي استخراجه أو رؤيته، بحيث يأتي بالجديد دوماً من هذا النص.

فالموهبة أشبه بالمادة الخام التي لا بد من صقلها، وإعدادها للاستخدام، ولكي تصبح الموهبة أداة فعالة في نقد النص، لا بد من «ثقافة» تعدها لذلك من خلال تجارب الناقد وقراءاته في آداب أمته على اختلافها، وآداب الأمم الأخرى قديمها وحديثها، على قدر مكنته، وكذلك قراءات الناقد في العلوم المرتبطة بالآداب وإبداعها مثل علوم: النفس والجمال والفلسفة والجغرافيا والتاريخ، كما يجب على الناقد معرفة الاتجاهات الأدبية السائدة أو المعاصرة، فلكل عصر مقاييسه ونظرياته، وهذه المعاصرة تغذي ذاتية الناقد وموهبته. وعليه أن يكون على علم بالنقاد والدارسين الذين تناولوا هذا العمل الفني الذي يريد التعرض له، وآرائهم فيه. ونرى الدكتور عز الدين إسماعيل يبين أهمية دراسة الناقد لعلم النفس فيقول: «إن الفائدة المحققة التي يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسي، فائدة يحققها الناقد لا الفنان، وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها...»^(١). ويقول: «إن الميدان الصحيح الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي...»^(٢). ونرى الدكتور محمد النويهي يخصص جل كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» لبيان قيمة علم النفس وتأثيره في الأعمال الأدبية^(٣).

(١) التفسير النفسي للأدب ٢٥.

(٢) المصدر نفسه ٢٦.

(٣) انظر ثقافة الناقد الأدبي في عدة مواضع.

بالإضافة إلى هذا لابد للناقد من قراءات فى العلوم والمعارف الأخرى غير الأدبية على قدر ما يستطيع، مثل علوم: النبات والأحياء والتاريخ الطبيعى، والطب والهندسة والقانون ونحوها، لأن هذا يفيد فى كشف الأعمال الأدبية على اختلافها، وقد رأينا فى حديثنا عن النقد العلمى عند العقاد كيف تساعد معلومات الناقد العلمية على الوصول إلى نتائج قيمة فى دراساته الأدبية سواء فيما يخص الشاعر أو الكاتب، أو العمل الفنى، أو تحقيق الروايات ومقارنتها والتثبت منها، وهكذا.. لأن الناقد لابد أن يكون على مستوى العمل الفنى المنقود، وما أكثر الأعمال الفنية المعاصرة التى يدخل فيها كثير من هذه العلوم، وخاصة قصص الخيال العلمى، بل إن الناقد قد يضطر إلى دراسة الحاسب الآلى، لكى يتمكن بعد ذلك من تقييم الأعمال الفنية المستقبلية.

إذن فكلما ازدادت ثقافة الناقد فى شتى المعارف الإنسانية وعلومها، كان نقده أدق وأعمق، وأبعد نظرا.

٣ - فهم طبيعة النقد ودوره

لابد للناقد أولا من فهم طبيعة الأعمال الفنية التى ينقدها، وبالتالى يحدد طبيعة نقده التى تلائمها. وأهم ما يدركه الناقد هو أن هذا العمل الأدبى الذى يتعامل معه مرتبط بتراث أمته، وبالتالى - وكما أشرنا سلفا - لا يصح للناقد أن يفرض نظريات كاملة معدة سلفا على إنتاج ذى طبيعة مختلفة، ويحمل الدكتور محمد النويهى على نقادنا المحدثين الذين يطبقون عشوائيا تلك المناهج الغربية على أدبنا، ثم يشير إلى طائفة أخرى يرى أنها سلكت طريقا آخر ناجحا، لأن هؤلاء النقاد من الطائفة الأخيرة «أجادوا الأدب الغربى نفسه، أجادوا شعره ونثره، وتشبعوا بروحه، وفهموا طبيعته فهما حقا، تغلغل فى أعماق وعيهم الأدبى، وتعلموا كيف يدرسه أهله، وتدريبوا على هذه المناهج الدراسية الحديثة فى الأدب الغربى نفسه، ومرنوا على تلك المقاييس والقواعد فى حيز هذا الأدب الغربى، لا على أنها مقاييس نظرية مطلقة يمكن التحدث عنها حديثا تجريديا، ويمكن انتزاعها وفرضها على أدب آخر..^(١) وما قام به هؤلاء النقاد يجب

(١) المصدر نفسه ٣٤.

أن يقوم به من يريد نقد الأعمال الأدبية العربية. لأن من الصعب - كما يقول الدكتور شوقي ضيف «أن يحبل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي، وهو لا يمت إليه بوشائج تاريخية ولا فنية ..»^(١) وهنا تبدو قدرة الناقد في توفيقه بين قراءاته حول نظريات النقد الغربية الحديثة والاستفادة منها في تدعيم نقده، ويبن أن يطبق نظريات كاملة تطبيقا تاما.

لابد للناقد ثانيا من فهم دور النقد أو دوره هو كناقذ لهذا العمل الفني بالذات، أى لابد أن يضع فى اعتباره - قبل الشروع فى نقده - أنه ليس الأول فى هذه العملية ولن يكون الأخير، فنقده حلقة فى سلسلة مستمرة من الآراء والتعليقات والنقد، فقد سبقه الشاعر نفسه سواء أكان قديما أم حديثا، ففى القديم كان الشاعر الجاهلى - على سبيل المثال - يعيد النظر فى قصيدته عدة مرات قبل عرضها على الناس، ويقول الجاحظ: «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله، وتتبعها على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مقلعا.»^(٢) وهذه المراجعة نوع من النقد الأولى من جانب الفنان نفسه. كذلك هناك رأى الجمهور والنقاد والشعراء غيره فى ذلك العصر، سواء أكان هذا الرأى يقال فى الأسواق والمحافل الأدبية أم فى الجلسات أو المناقشات الخاصة. وقد كان لتلك الآراء دورها وتأثيرها فى الشاعر نفسه صاحب النص، فكثيرا ما كان يقوم إنتاجه بناء على ذلك^(٣)

وهذا يحدث أيضا فى العمل الفنى المعاصر، ولكن بصورة مختلفة حيث نجد رأى الجمهور أو ما يسمى برد فعل الذوق العام، أو التقبل الجماهيرى

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ١٠٣.

(٢) البيان والتبيين ٢ : ٩.

(٣) انظر فى هذه الآراء وموقف الشعراء منها - على سبيل المثال - كتاب «فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية» للدكتور طه الحاجرى.

لهذا العمل. ولا نقصد بالجماهير هنا مظاهر عامة، بل رد فعل الجمهور القارئ المثقف، على اختلاف النوعيات والتخصص بعيدا عن الغوغائية والتحزب، وهناك نقاد آخرون وباحثون يدلون بدلوهم فى المسألة، على اختلاف اتجاهاتهم والزوايا التى منها ينظرون، وسيأتى بعدهم جمهور آخر ونقاد آخرون، وتؤثر نتائج السابق فى اللاحق. وهكذا يظل العمل الفنى حيا دوما يتناقله جيل وراء جيل. ولا ينسى الشاعر أنه ينتج للجمهور وليس للناقد ولكن عليه أن يستفيد من كليهما. وبالتالي على الناقد أن يدرك تماما دوره المحدد وسط هذه العملية برمتها.

لابد للناقد ثالثا من فهم الدور الأناسى الذى يقوم به مما يمهد للهدف فيما بعد ومقاييس النقد تتغير حسب العصور وتطور المقاييس الفنية، فعندما ننظر إلى تعريفات القدماء للنقد نجد الزمخشري المتوفى ٥٣٨ هـ يقول فى تعريف الهدف الحقيقى من النقد: «نقد النقاد الدراهم، ميز جيدها من رديئها ..»^(١) ويقول فى المعنى المجازى: «وهو من نقده الشعر أو نقاده، وانتقد الشعر على قائله»^(٢) ويقول شيخ النقاد العرب محمد بن سلام الجمحى المتوفى ٢٣٢ هـ فى صناعة النقد الخاصة بالشعر: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتقنه العين، ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها ما تتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان»^(٣) وفحوى التعريفات السابقة أن دور الناقد هو تمييز الجيد من الرديء وتلك هى بداية العمليات التى تحقق الهدف من النقد، ويقول ت. س إليوت: «لعل من أول أسس النقد أن يكون الناقد قادرا على تمييز القصيدة الجيدة من الرديئة ..»^(٤) وقد تعرض البروفيسور موليك فى كتابه القيم عن النقد الأدبى لعدة تعريفات للنقد تبين دوره، وسرد بعض ما تقوله المعجمات الغربية فى المصطلح .. «وبعد ذلك تأتى اتجاهات الناقد وطريقته حسبما يرى منطلقا من فهم هذا الدور ومتوجها نحو الهدف.

(١) أساس البلاغة ٩٨٣.

(٢) المصدر نفسه ٩٨٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٦.

(٤) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٨.

(٥) Literary Criticism Its principles and History P. 184

وهو ينقسم - كما أشرنا - إلى عمليتين: التقييم والتوجيه.

ب - الفلسفة

وهي - كما نراها - مقدرة الناقد على فلسفة نقده بمعنى تحديد مصطلحاته وشرحها أولاً، وتحويل انطباعاته واكتشافاته الذوقية فى هذا النص إلى قضايا عامة يمكن عرضها وتفسيرها ثانياً، والاستنباط والتحليل واستخلاص الأحكام النقدية العامة التى يمكن تطبيقها - هى التى تميز الناقد الفلسفى الذى يمكنه القيام بعملية التقييم والتوجيه على أسس واضحة محددة عن مجرد الإنسان المتذوق المنفعل، أو القارئ العادى الذى يقف عند مرحلة التذوق أو الانفعال. فليس كل قارئ متذوقاً - مهما تكن درجة تذوقه - يستطيع أن يحول هذا التذوق إلى نقد مقيم وموجه.

وكما رأينا أن الذوق والنقد يبدأان من الشاعر ويستمران فى الناقد، كذلك الفلسفة، تبدأ من الشاعر وتستمر فى الناقد. فالفلسفة ضرورية فى الشعر، يقول الأستاذ العقاد: «إن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف فى النسب وتغاير فى المقادير، فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الشعرية ولكن دون نصيب الشاعر ولا بد للشاعر من نصيب من الفكر، ولكنه دون نصيب الفيلسوف ...»^(١) ويقول الناقد البريطانى العظيم كولردج: «لم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً، وكذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وغيرها، وهو زهرة الأفكار الإنسانية، وعواطف الإنسان، وإنفعالاته ولغته ...»^(٢) ويقول فى نص هام فى موضع آخر، «إن الدراسة النقدية التى أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة، هى تلك التى يعلن الناقد فيها مبادئه، ويحاول أن يدعمها - تلك المبادئ التى يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها - مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل فى تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر، وبعد أن يهىء الناقد معايير النقدية للمدح

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ٢١٢ - ٢١٣.

(٢) كولردج ١٦٩.

وللذم على هذا النحو، يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التى يؤمن بأن معايير تنطبق عليها، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب، ويميز أيضا بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب، وبين ما هو عرضى صرف، أو ما هو مجرد تقصير منه. وفى هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة، واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة، فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه، وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته، أما إذا كان الناقد قد أخطأ، فإنه فى هذه الحال، يكون قد عرض أخطاءه فى موضع معين، وفى صورة واضحة ملموسة، والناقد فى هذه الحال يحمل الشعلة التى تنير السبيل للغير حتى يمكنهم من أن يروا مواضع خطئه ..^(١) ولو نظرنا إلى تاريخ النقد الغربى لوجدنا أن نقادا كثيرين كانوا فلاسفة أصلا منهم كولردج الذى لا جرم أن اهتمامه - كما يقول الدكتور مصطفى بدوى عنه - «بالفلسفة، وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح الناقد الكبير الذى نعرفه ..»^(٢) ويقول ستانلى هايمن فى كتابه القيم «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة»: «أما الفلسفة، فمع أنها فى القديم لم تكن بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال، فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد، وخاصة فى باب المصطلح الأخلاقى والميتافيزيقى، وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة ..»^(٣) ويقول الناقد والفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه: «إن النقد الحقيقى هو النقد الفنى الصحيح الذى لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفنى الزائف، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن ...»^(٤) ومن هذا المنطلق الفلسفى للناقد يمكن تحديد الهدف من النقد، فالنقد - كما يشير ت. س. إليوت - «لابد وأن يتخذ لنفسه هدفا، ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية، وتصحيح الذوق...»^(٥) ويقصد إليوت بتوضيح الأعمال الفنية كشفها وتقييمها، ويقصد

(١) المصدر نفسه ٥٥.

(٢) المصدر نفسه ٥٣ - ٥٤.

(٣) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٤.

(٤) المجلد فى فلسفة الفن ٢٦.

(٥) مقالات فى النقد الأدبى ٣٢ - ٣٣.

بتصحيح الذوق التوجيه إلى الأفضل، وهما في مجملهما يشكلان هدف النقد. ويشير الناقد ميخائيل نعيمة إلى ما أسماه بقوة التمييز الفطرية التي تشكل أساس النقد بقوله: «غير أن الناقدين طبقات، كما أن الشعراء والكتاب طبقات، فما يصلح أن يقال في الواحد منهم، لا يصلح أن يقال في كلهم. إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدًا إذا تجرد منها، وهي «قوة التمييز الفطرية»، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد، ولا توجد لها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازن، ولا تبتدعها المقاييس والموازن، فالناقد الذي ينقد «حسب» القواعد التي وضعها سواه، لا ينفع نفسه ولا منقوده، ولا الأدب بشيء، إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين. بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك «القواعد»، ويطبق عليها ما يقرؤه. لكننا في حاجة إلى الناقد، لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدى أمنا، وترهات اقتبلناها من كف يومنا، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمنا وترهات يومنا، والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد، هو الرائد الذي ستبعه، والحادي الذي سنسير على خطاه»^(١) وهكذا نجد أن خصائص الناقد الفلسفي تتجمع لتكون قادرة على كشف العمل. وهذا ما نحاوله وتقوم به في الصفحات التالية.

٢ - مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية

وهنا نبدأ في النقد الفني للنص في عنصرين أساسيين هما الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية، ومن خلال هذا النقد - التقييم نظهر ما انفرد به الشاعر من ذاتية دون سواه، أو الأصالة الذاتية للنص، والتي يقول عنها أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي إنها «مجموعة الخصائص المميزة لشخص عن آخر، وفن عن فن، ومن هنا كان العنصر الشخصي أو العنصر الذاتي هو الذي يطبع بطابع الأصالة أو الفردية، وينبغي أن تعترف أنه الأساس الفارق بين التجربة

(١) الغربال ١٧.

العلمية والتجربة الفنية - أيا كان نوعها - ودليل ذلك أن الذى نبحت عنه دائما فى أى كاتب عظيم أو شاعر عظيم هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية، والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام، وليس معنى الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثا - لا .. ليس هذا هو المقصود، فقد يكون الأدب قديما فى التاريخ، ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان، لأن ما ولد حيا وجديدا وطازجا فى مجال الفن، يبقى على الدوام كذلك ...^(١) وعنترة بن شداد من شعراء الجاهلية الذين ظهرت لهم شخصيات محددة واضحة تميزهم عن غيرهم، وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شعراء جاهليين، مبينا أن تمايز كل شاعر بخواص معينة يثبت وجود هؤلاء الشعراء فقال: «إن الملامح الشخصية التى تميز بين الفرزدق والأخطل وجريز لم يكن لها ثبوت أوضح وأقوى من ثبوت الفوارق التى تميز بين امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وزهير ..، فمن يرى أن خلق دواوين الفرزدق والأخطل وجريز فى وسع رواية واحد، فقد سهل عليه أن ينسب شعر الجاهليين جميعا إلى رواية أو رواة، ولكنه يذهب فى الحالين مذهبا لا سند له، ولا سابقة من مثله فى آداب الأمم، ولا نصيب له من الذوق الأدبى غير النبوءة والاستغراب...»^(٢) وقد أشرنا فى موضع سابق إلى أن هناك جدلا بين ذات الشاعر وبين تلك التقاليد الشعرية السائدة التى تدخل إلى النص، وبالتالي فنحن نبحت عن ذاتية الشاعر الفنية، وإذا أردنا تمايزا معينا، فإن هذا التمايز يكون فى صناعته الجديدة من خلال التقليد، لأن النص ودراسته وتقييمه هو الهدف وليس الشاعر نفسه من حيث هو شخصية مميزة، حتى لا تتحول الدراسة من الشعر إلى الشاعر.

كذلك نتعرض للنواحي البلاغية وخاصة التشبيه، لأنه الظاهرة البيانية الأولى المنتشرة فى المعلقة، ولا بد أن تكون دراسة هذه النواحي البلاغية من خلال تحليل النص وتقييمه، لأن درس البلاغة - كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى،

(١) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ١٣.

(٢) مطلع النور ٧٤.

- «منفصلة عن التعبير الذى وردت فيه أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبى تماما، وخصوصا إذا قصد من هذا الدرس مجرد التعريف بالقاعدة، أو بالوجه البلاغى وتصنيفه، بل إن ذلك ليزكرنا بعصور الشعوذة والخرافات...»^(١) وبالتالى فتعرضنا للتشبيه ونحوه يكون من حيث علاقته بالمعنى والعبارة ودوره فى التقييم لا من حيث هو نوع كذا وينتمى إلى التصنيف الفلانى ..

١ - القيمة - الصورة الشعرية (٢) - البلاغية

١ - صورة الأطلال وقد بدأت بقول عنترة:

هل غادر الشعراء من مـردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
والذى نراه أن الشطرة الثانية تمثل بداية الطلل الفعلية، وهنا نجد تفرد الشاعر
بمعنى الشطرة الأولى فى هذا التساؤل: هل أبقى السابق للاحق شيئاً جديداً
يأتى به، وكأنه يقول: لم يعد هناك جديد لمن يريد، فكأن عترة هنا ناقد لا
شاعر، وانتهت صورة الطلل بقوله:

*** أقوى وأقفر بعد أم الهيثم ***

وقد تناول الشاعر فيها الجزئيات الطللية الآتية: معرفة الدار بعد التوهم - طلب الحديث منها - (الشكوى والرد من الدار) - مناداتها وإلقاء التحية - الدعوة لها بالسلامة - القدم^(٣) وهي جزئيات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية.

(١) الرؤية المعاصرة ١٤٥.

(٢) انظر فى الصورة الشعرية وأنواعها كتابنا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها وكتابنا «الصناعة الفنية فى شعر المتنبى» ١٧١ وما بعدها، وكذا كتابنا «الجديد فى الأدب المعاصر» ١٧.

(٣) في هامش التبريزي: «قال يعقوب، سمعت أبا عمرو يقول: لم أكن أروى هذا البيت لعنترة: هل غادر الشعراء ... حتى سمعت أبا حزام العكلي ينشده له، وقال النحاس: أنشدني محمد بن الحسن بن محمد بن أيوب في هذه القصيدة ثلاثة أبيات لم أسمعهم من غيره، وزعم أن أبا العباس الخراساني أنشده إياهن عن ابن قادم، منهن بيت بعد: «هل غادر الشعراء من متردم»، ومنهن بيتان في أول القصيدة:

أعياك رسم الدار لم يتكلم	حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبت بها طويلا ناقستي	أشكو إلى اسفنح رواكد جسم (٤)

وهي جزئيات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية الذين ذكروا الأطلال^(١)
والجدید عنده هو فرق الصنعة فقط.

ومن خلال تصوير الشاعر للطلل تعرض لشيئين:

الأول: وصف الناقة في البيت الثالث^(٢) وإظهار البعد المكاني بينه وبين
عبله^(٣).

ونجد بعض الباحثين يبالغون في مقصد الشاعر الذاتي من ذكر جزئيات
الأطلال مثل الدكتور أنور أبو سويلم الذي يقول عن مطلع معلقة عنترة: «وفي
مطلع المعلقة إشارة واضحة تأتي من الأعماق المظلمة في نفسية عنترة، تكشف
عن إحساس مبهم قابع في نفس تحس الذل والمهانة من الهجنة والعجمة:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
أعيانك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سفع رواكد جثم

فالشعراء جميعاً عبروا عن مشاعر الحب، وقالوا فيه فنونا من القول، لكن

(=) هل غادر

دار لآنسة غفيض طرفها طوع العناق لذينة المتيسم
وبعده عن ابن عباس:

إلا رواكد بينهن خصائص وبقية من نؤيها المجرثم
ص ٢٦٢ - ٢٦٣ وانظر مصادر الشعر الجاهلي ٣٢٧.

وأشار صاحب العقد الفريد إلى أن بداية المعلقة البيت:

يادار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار واسلمى
ولم يذكر أى رواية اعتمد في تقرير لك.

(١) في جزئيات الطلل وأنواعها أنظر بحثنا الزمان والمكان ٢ : ٤.

(٢) في رواية الزوزنى والتبريزي، والثالث والسادس في رواية الأعلام والشنقيطي.

(٣) في البيت الرابع في رواية الزوزنى والتبريزي، والسابع في رواية الأعلام وبعده في
الجمهرة:

وتظل عبلة في الخزور تجرهما وأظل في حلق الحديد المبهم

عنترة وحده يواجه حبا مختلفا، لا يقبله المجتمع ولا يعترف به، لذلك كان رسم الدار صامتا لا يستجيب لهذا الحب، لأن العاشق غريب أعجمي، أو هو هجين منبوذ، وحقيق أن يسمع الشكوى من كان مثلك أسود أسفع، لأن الأثافي السود لا تحرك ساكنا، فتبقى جائزة هامة، لا تجيب نداء العاشقين ..^(١) وهذا التأويل من جانب الباحث، واختصاصه بعنترة لا يطابقه الحقيقة والواقع، فسواد الأثافي وكلام الدار واستنطاقها وصمتها .. كل هذا طرقه الشعراء الجاهليون في الأطلال. ويقول: «وهذه المفارقة بين غنى عبلة وفقر عنترة، نلاحظها في البيت التالي:

وتحصل عبلة بالجواء وأهنا بالحزن فالصمان فالمثلثم
من الضلال الأعمى تفسير هذا البيت وفق المفاهيم الجغرافية، لاستحالة أن يحل أهل عنترة في أماكن جغرافية متباعدة على نحو ما في البيت، وتعميم الجغرافيا على الأدب يؤدي إلى التبسيط الساذج، لأن اختيار الأماكن له ارتباط وثيق بالفكرة التي انتهى إليها في البيت السابق، وهي المفارقة بين الأسياد الأغنياء والعبيد الفقراء، فأهل عبلة أثرياء مخصبون، وأهله فقراء مجذبون، أهل عبلة لهم نعم وشاء وفيهم ثراء، وأهله لا يملكون شيئا ... إلخ ..^(٢)

وهذا كله تفسير وتأويل فيه تعسف وشطط وتحميل للأبيات مالا تحتمله، لم يقل أحد أننا نفسر البيت وفق المفاهيم الجغرافية، ولكن هذه الأماكن رموز تدل على البعد المكاني وهو متداول عند أغلب الشعراء الذين تناولوا الطلل ولننظر - على سبيل المثال - إلى أبيات لبيد بن ربيعة في معلقته:

بل ما تذكر من نوار وقد نأت	وتقطعت أسبابها ورمامها
مريسة حلت بفيء وجاورت	أهل الحجاز فأين منك مرامها
بمشارق الجبلين أو بمحجر	فتضمتها فردة فرخامها
فصوائق إن أيمنت فمظنة	فيها وحاف القهر أو طلخامها ..

إلخ ...

(١) دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور أنور أبو سويلم ١٣.

(٢) المصدر نفسه ١٤ - ١٥.

لنجد نفس البعد المكاني وتعدد الأماكن، وصعوبة الوصول إلى «نوار» وهكذا... ولذا أشرنا بأن على الناقد أن يدرس الشعر الجاهلي لكي يدرك «الخاص» الذي انفرد به الشاعر ضمن العام المشترك.

٢ - صورة الإبل - الناقة

صور عترة الإبل والناقة على مستويين:

الأول: عام يخص الإبل التي هي ركائب المحبوبة، واستعدادها للرحيل.

والثاني: خاص بناقته فحسب وما يتعلق بها.

المستوى الأول: وصف الشاعر وتصويره لإبل الرحلة أو الركائب في قوله: (١)

إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بيل مظلّم
ما راعني إلا حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمم
فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم (٢)
ومع أن الشاعر يشارك غيره في وصف راحل المحبوبة، إلا أننا نرى الجديد فيها هو التفصيل في الوصف الناجم عن المراقبة، فالشاعر فوجئ بالرحيل (راعني) ثم وصف الإبل ومكانها وموقفها وما تأكله وعددها، ثم شبهها - في لونها - بخوافي الغراب الأسحم، فهذه المراقبة الدقيقة التفصيلية انفرد بها الشاعر - ودلت على متابعة نتيجة موقف عشقى قوى عند الشاعر يدلنا على أكثر من مجرد وصف إبل راحلة، فالشاعر لم يتذكر الرحيل فحسب، بل تذكر موقف الرحيل، فأضاف العنصر النفسى إلى الوصف، مما أكسبه تفصيلا معينا، فالمحب

(١) فى البيت العاشر فى رواية الزوزنى والتبريزى، والثالث عشر فى رواية الأعلام والشنقيطى، والخامس عشر فى الجمهرة.

(٢) فى الجمهرة بعد الآيات السابقة الآتى:

فصغارها مثل الدبى وكبارها
ولقد نظرت غداة فارق أهلها
وأحب لو أسقيك غير تملق
مثل الضفادع فى غدير مغمم
نظر المحب بطرف عيني مغمم
والله من سقم أصابك من دمي

وأنظر هامش التبريزى ٢٧٢ - ٢٧٣.

كان يرقب في شغف ومتابعة الركائب، عندما يستعد أهل المحبوبة للمغادرة، وهذا الموقف يشبه موقف امرئ القيس في قوله:

كأنى غداة الين يوم «تحملوا» لدى سمرات الحي ناقف حنظل^(١)

ولكن الأخير اكتفى بقولة «تحملوا»، ولم يصف الإبل، بل ركز على بكائه، ثم زجر أصحابه له، فكأن عنترة في حقيقة الأمر يصف نفسه لا الإبل.

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قوله:

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم

نجد أن وجه الشبه هنا هو اللون الأسود، في حين أن الشاعر يبدأ البيت بالتركيز على العدد، وهو اثنتان وأربعون، وهذا الوضع يشكل ظاهرة عامة مستمرة في تشبيهات عنترة، وهو البدء - قبل عناصر التشبيه - بالتركيز - على صفة معينة، قد نتخدع بها للوهلة الأولى نظن أنها بداية التشبيه، أو أن له علاقة بها، ولكن سرعان ما نتبين أن عناصر التشبيه لا تحتويها وأن التشبيه اتجه اتجاهها مختلفا.

المستوى الثاني: في وصف الناقة، وهو موزع في أكثر من موضع في القصيدة، وقد بدأه بقوله:^(٢)

فسوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن لأقضى حاجة المتلوم

فنجد ذكره للناقة أتى داخل الطلل منصبا على شيئين: الأول إيقافها وحبسها أمام الطلل. والثاني تشبيهها بالقصر، ونشعر أن التشبيه هنا مقحم ولا علاقة له بالطلل.

(١) شرح المعلقات السبع ٩.

(٢) البيت الثالث في رواية الزوزني والتبريزي، والسادس عند الأعلام، والخامس في الجمهرة. والبيت الثالث في رواية الأعلام:

وقد حبست بها طويلا ناقتي
وتابعه في ذلك الشنقيطي.
أشكو إلى سفح رواكد جثم

جزئيات تصوير الناقة:

يقول^(١):

هل تبلغنى دارها شديدة	لعت بمحروم الشراب مصرم
خطارة غب السرى زيافة	تطس الإكام بوخذ خف ميثم
وكأنما تطس الإكام عشية	بقريب بين المنسمين مصلم
تأوى له قلص النعام كما أوت	حزق يمانية لأعجم طمطم
يتبعن قللة رأسه وكأنه	حدج على نعش لهن مخيم
صعل يعود بذى العشرة بيضه	كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم
شربت بماء الدحرضين فأصبحت	زوراء تنفر عن حياض الديلم
وكأنما تنأى بجانب دفها الـ	سوحشى من مزج العشى مؤوم
هر جنب كلمها عطف لـ	غضبي اتقاها باليدين وبالفم
بركت على ماء الرادع كأنما	بركت على قصب أجش مهضم
وكان ربا أو كحلا معقدا	حش الوقود به جوانب قمقم
ينباع من ذفرى غضوب جرة	زيافة مثل الفيسق المكدم

من هذه الأبيات نجد أن صورة الناقة تنقسم إلى:

- ١ - الأوصاف التى تشملها فى قوله: «شدنية»، والدعوى عليها بكذا إن لم تبلغه ديار محبوبته، ثم حركة ذيلها وسيرها وتبخرها، وسرعتها وقوة خفها - وهى صفات متداولة عند غير عترة من الشعراء مثل طرفة بن

(١) فى البيت الثانى والعشرين فى رواية الزوزنى والتبريزى وابن الأنبارى، والسادس والعشرين فى رواية الأعلام، والخامس والعشرين عند الشنقيطى وبعد الأبيات المذكورة أضاف ابن الأنبارى والتبريزى فى البيت الحادى والثلاثين، والشنقيطى فى البيت الرابع والثلاثين، والأعلام فى البيت الخامس والثلاثين قولهم: أبقى لها طول السفار مفرمدا
ننا ومثل دعائم المتخيم
ويقول ابن الأنبارى عن الرسمى إنه قال، لم يرد هذا البيت لأحد إلا الأصمى^(١)
كذلك نجد قوله: «بركت على ماء الرادع كأنها»
يروى «جنب الرادع» عند الزوزنى والشنقيطى
(١) شرح القصائد السبع الطوال

العبد والمخبل السعدى^(١).

٢ - الانتقال من هذه الأوصاف إلى تشبيه الناقة بعامة بذكر النعام والاستطراد في ذلك.

٣ - الانتقال من ذلك إلى تصويرها مع قط يناوشها في سيرها.

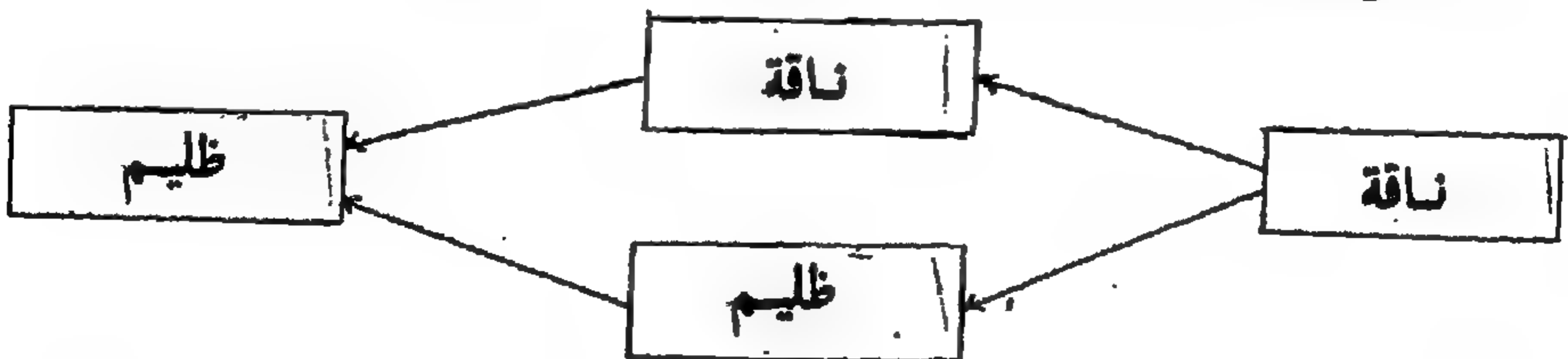
٤ - تصوير متانة جسمها وصلابتها وارتفاع سنامها.

٥ - تصويرها في بروكها وسكونها.

وتحتوى هذه الأقسام على عدة تشبيهات متتابعة متداخلة نرى فيها الآتى:

أولاً: يبدأ الشاعر باستخدام الأداة «كأنما»، وتلك الأداة توحى بتضاؤل المشبه وراء المشبه به، فكأنه يقول إنى لا أرى ناقة تسرع قدر رؤيتى ظليماً يسرع، أو كأن الناقة تحولت إلى ظليم أكثر من شبهها إياه، ويؤكد هذا شيئان: الأول عدم التصريح بالمشبه به، والاكتفاء بصفاته: «قريب بين المنسمين»، ويلاحظ استخدام حرف الباء مع صفة المشبه به.

ثانياً: ان الشاعر أتى بصفة خاصة بالظليم، ولا علاقة لها بالتشبيه وهى «مصلم» ووجه الشبه هنا - إذا افترضنا أن هناك تشبيهاً محدداً واضحاً - هو السرعة، ومع ذلك فلم يشر الشاعر إلى ذلك أكثر من قوله: «بقريب بين المنسمين». وشيئاً فشيئاً تتضاءل صورة الناقة وراء صورة الظليم الذى يستطرد الشاعر فى وصفه، مما لاعلاقة له بالناقة كما يبدو فى الآتى:



ومن خلال الاستطراد نجد تشبيهاً آخر يتضمن ذكر الإبل على نحو ما، فشبه الشاعر تبعية قطع النعام للظليم، بتبعية قطع من الإبل لراعيها، ووجه الشبه هنا هو

(١) أنظر ديوان طرفة. شرح سيف الدين الكاتب ١٣ - ١٩، والمفضليات ١١٦ - ١١٧.

الحركة أو التبعية، مع الصوت أيضا فى قوله «طمطم»، وقد يكون اللون (السواد) داخل ضمنيا، وتتحول صورتا الناقة والظليم إلى صورة ناقة - ظليم أو ظليم - ناقة، خاصة فى قوله: «قلص النعام»، فالقلص جمع قلوص، وهى صفة الناقة لا النعام، وقد أضافها إلى الظليم إضافة جزء إلى كل، فإما أن الظليم تحول إلى ناقة أو العكس، والحقيقة أنهما أصبحا - كما ذكرت - شيئا واحدا. ثم يستطرد من هذا التشبيه أيضا إلى تشبيه آخر فيه ظاهرة الخداع التى أشرت إليها فى قوله: «قلة رأسه»، لأن وجه الشبه هنا ليس قلة رأس الظليم، أو حتى ارتفاعها، لكنه يتلخص فى أن النعام فى القطيع يتبعن رأس قائدهن «المخيم» لارتفاعه عما وراءه، وهو فى هذه الحالة بالذات يشبه الهودج المخيم المرتفع دون سواه.

ثم يستمر الشاعر فى تشبيهاته المتتابعة، فنرى فى البيت التالى:

صعل يعود بلى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم

الاتجاه الخداع فى قوله: يعود بلى العشيرة بيضة، لأن التشبيه الآتى بعد ينصب على السواد والرداء، بمعنى أن الظليم يشبه فى سواده وإحاطة جناحيه به العبد الأسود المرتدى الفرو. وانتهى هنا الاستطراد الظلمى، وعاد الشاعر إلى الناقة - الأصل مرة ثانية، فجعلها فى البيت:

شربت بماء الدحرضين فأصبحت زوراء تنفر عن حياض الديلم
نافرة عن الأعداء لشربها مياه موطنها، وهو اتجاه فروسى للناقة، فكأنها مرتبطة بالشاعر فى غضبه من الأعداء.

ثالثا: انتقل الشاعر إلى تشبيهات متعددة استطرادية، وأدخل معها صورة القط الوحشى .. وهى صورة بيئية جميلة، فذكر فى بيتيه:

وكأنما تنأى بجانب دفة الـ — — — — —
سوحشى من هزج العشى مؤوم
هر جنيب كلما عطف لـ — — — — —
غضى اتقاها باليدى وبالفم
إن الناقة نشطة سريعة، مهتزة فى مشيتها، وهذا الموقف - موقف الحركة - يوجه التشبيه اتجاهين:

الاتجاه الأول: الحركة، بمعنى أن حركة التجنب هى وجه الشبه، ولا نخدع بالتفصيل فى وصفه القط بالصياح، أو قبح الرأس، أو الشكل، أى أن

حركة الناقة بابتعادها بجانبها تشبه حركتها عندما يناوشها قط برى، فتبتعد بذاك الجنب اتقاء له.

الاتجاه الثانى: ثنائية الناقة، أى أن هذه الناقة فى الابتعاد بجانبها من نشاطها وسرعتها تشبه - فى هذا الوضع - ناقة أخرى تفعل ذلك اتقاء لهر يناوشها، أو يهاجمها على الحقيقة، والاتجاه الثانى هو الأقوى، لأن الشاعر استطرد فى وصف القط، وجعل الناقة - وهى هنا الثانية المشبه بها - تهاجم الهر غضبى، وهو يدافع عن نفسه يديه ونيوبه. وهذا الوضع كله محمول على حركة الناقة الأولى - المشبه. وتعتبر صورة الناقة - الهر من أجمل الصور الحركية فى القصيدة الجاهلية^(١).

رابعا: نجد أن البيت:

أبقى لها طول السفار مفرمداً سندا ومثل دعائم المتخيم

فى رواية، يحتوى على استعارة مكنية فى الشطرة الأولى، ثم تشبيه فى الشطرة الثانية، فالاستعارة هنا تشكل الاتجاه الخداع، أو حلت محله حتى ليكاد يتوارى التشبيه وراءها، وكأنه مجرد استكمال معنى للبيت، أو كأنه عطف على الاستعارة، ولا جديد فيه، مع أنه فى الحقيقة جزئية منفصلة وجديدة فى التصوير.

خامسا: انتقل الشاعر بعد ذلك من الحركة إلى السكون فقال:

بركت على ماء الرادع كأنما بـرکت على قصب أجش مهضم

فتجد الاتجاه الخداع فى قوله: «بركت على ماء الرادع»، لأن وجه الشبه هنا هو الصوت، فيخيل لنا للوهلة الأولى أن تكرار كلمتى برکت يلاحق التشبيه من طرفيه، ويربط المشبه بالمشبه به، أى ينصب على الحركة، فى حين أن الحركة هنا فى «بركت» لا علاقة لها بالتشبيه نفسه، لأن المحور هنا هو الصوت لا حركة البروك وإن ارتبط بها أو صدر أثناءها. فخلاصة التشبيه أن صوت الناقة المنبعث منها لكلال أو احتجاج عند بروكها، مثل صوت تكسر القصب الهش المجوف. ولكن صوت هذا القصب، ربط الشاعر انبعائه ببروك الناقة

(١) انظر ما أورد ابن الأنبارى فى شرحه للأبيات من أمثلة ومقارنات بآخرين.

عليه، وليس بسبب آخر، فالبروك إذن عامل في ربط الصوتين، لكنه ليس وجه الشبه. وبقليل من التأمل نجد أن المكرر هنا في الحقيقة هو الصوت لا البروك. وبالتالي فالتشبيه نفسه لا حركة فيه. ويستمر الشاعر فيقول:

وكان ربا أو كحيلًا معقدا حش الوقود به جوانب قمقم^(١)
فلم يذكر الشاعر المشبه، وهو سيولة عرق الناقة الأسود المتصبب على جسمها ولكنه أحل الجزء الأول من المشبه به وهو الرب أو الكحيل محله. والناظر للوهلة الأولى للبيت، يجعله الاتجاه الخداع يظن أن المشبه هنا هو الرب أو الكحيل، وأن المشبه به الصورة في حش الوقود به جوانب قمقم، لكن الحقيقة أن المشبه محذوف، والمشبه به وهو هنا الرب أو الكحيل ربطه الشاعر بحالة معينة، وهي سيولته على جوانب القمقم نتيجة غليانه. فوجه الشبه إذن هو السيولة على الجوانب والسواد معا.

في البيت التالي وهو:

يباع من ذفري غضوب جسرة زيافة مثل الفيق المكدم
نظن أننا مازلنا في استطراد من الشبيه السابق، في حين أن المشبه هنا هو حركة الناقة ونشاطها، والمشبه به هو حركة فحل الإبل ونشاطه، ذلك الفحل الذي كدته الفحول لقوته وعراكه.

٣ - صورة المرأة - المحبوبة

ينقسم تصوير الشاعر للمرأة - المحبوبة ثلاثة أقسام:^(٢)

(١) في هامش التبريزي: «قال النحاس: وروى الثقة من الكوفيين أن أبا عبيدة زوى بيتين بعد هذا البيت وهما:

بلت مغابنها به فتوسعت	منه على معن قصير مكرم
أبقى لها طول السفار مفرمدا	سندا ومثل دعائم المتخيم

ص ٢٨٧.

(٢) أشرنا إلى رواية لبيت يلي قوله: «يا دار عبلة» وهو:

دار لأنسة غضيض طرفها طوع العناق لذيد المتبسم

وهو - ان صح - بداية التصوير المشار اليه.

والبيت المذكور: «حلت بارض» السادس عند الزوزني والتبريزي، والتاسع (=)

القسم الأول: مرتبط بالطلل - على نحو ما - واستكمال له في قوله:

حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسرا على طلاك إننة مخرم
علقتها عرضا وأقتل قومها زعما - لعمر أيك - ليس بمزعم
ولقد نزلت فلا تظني غيره متى بمنزلة المحب المكرم^(١)
كيف المزار وقد تربع أهلها بعينزتين وأهلنا بالغيلم
إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بيل مظلّم

وهذا الحديث مرتبط بقوله: «وتحل عبلة بالحواء..»، ومستكمل منه داخل الطلل، لأن المرأة عنصر أساسي في الطلل كما هي خارجة أيضا. حيث يتضح في الأبيات البعد الزمني، وصعوبة الوصول إلى المحبوبة. أو زيارتها مع بعد المكانين والأهلين. ونزولها في قلبه الذي لا محل فيه لسواها.. ونلمح هنا ذاتية الشاعر في عدم ذكر امرأة أخرى سواء في الطلل أم فيما بعده، إلا تعبيره «أم الهيثم»، وهي - كما يذكر المفسرون - كنية عبلة، في حين أننا نجد أغلب شعراء الجاهلية - و منهم امرؤ القيس مثلا - يعددون أسماء النساء، أو على الأقل نشعر أن الحديث عن المرأة بعامة في الطلل خلاف المرأة التي يصرح الشاعر باسمها، أو التي يحبها، أي أن هناك فرقا عند الشعراء بين المرأة - الرمز، سواء أكانت للفخر بمواصلة النساء، أم في الأطلال، وبين المرأة - المحبوبة في حين إنهما عند عنترة شيء واحد.

القسم الثاني: وهو غزلي صرف، لا علاقة له بالطلل، هو الذي بدأه الشاعر

(=) عند الأعلام والشنقيطي وفي الجمهرة. ويروي التبريزي أن أبا عبيدة روى الشطرة الأولى:

• شطت مزار العاشقين فأصبحت •

ص ٢٦٨.

(١) بعده في الجمهرة، وانظر هامش التبريزي ٢٧٠:

إني عداني أن أزورك فأعلم ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي
حالت رماح ابني بغض دونكم وزوت جواني الحرب من لم يجرم
يا عبل لو أبصرتني لرأيتني في الحرب أقدم كالحزير الضيفم

بقوله: (١)

إذ تستيك بسذى غروب واضح عذب مقبله لديد المطعم

ويبدأ نفس التصوير عند الأعلام فى البيت السادس عشر بقوله:

إذ تستيك بأصلى ناعم عذب مقبله لديد المطعم

ثم أضاف بيتا بعده لم يأت عند سواه وهو:

وكانما نظرت بعينى شادن رشا من الغزلان ليس بتوأم

وبعد البيت الأول الذى ذكرناه نجد - على الرواية المذكورة:-

وكان فارة تاجر بقيمة	سقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تضمن نبتها	غيث قليل الد من ليس بمعلم
جادت عليه كل بكر حرة	فترك كل قرارة كالدرهم
سحا وتسكابا فكل عشية	يجرى عليها الماء لم يتصرم
وخلا الذباب بها فليس يبارح	غردا كفعل الشارب المترنم ^(٢)
هزجا يحك ذراعاه بذراعاه	قدح المكب على الزناد الأجذم
تمسى وتصبح فوق ظهر حشية	وأيت فوق مراة أدهم ملجم

(١) فى البيت الثالث عشر عن الزوزنى والتبريزى وابن الأنبارى، والسادس عشر عند

الشنيطى، والحادى والعشرين فى الجمهرة

(٢) عند الأعلام:

هنرى الذباب بها يغنى وحده

، وعنده وابن الأنبارى: «يسن» بدلا من «يحك». وفى هامش التبريزى: «بعد البيت

الثانى فى العقد الثمين:

أو عاتقا من أذرعات معتقا مما تعتقه ملوك الأعجم

ويقول الأستاذ أحمد راتب النفاخ عن هذا البيت: «إن صح هذا البيت من قصيدة عنترة

هذه، فليس هذا بموضعه حتما، فإن الأبيات الأربعة التالية من تمام صفة الروضة، ويشبه

أن يكون موضعه قبل هذا البيت^(١). وبعد البيت الخامس عشر فى الجمهرة:

نظرت إليه بمقلة مكحولة نظر المليل بطرفة المتقسم

وبحاجب النور زين وجهها وبتاهد حسن وكشح أهضم

ولقد مررت بدار عيلة بعد لعب نبيع يربعها المتوسم

(١) مختارات من الشعر الجاهلى ٩٩

ف نجد تتابع الصفات في وصف خد عبله وريقها وفمها، ثم نجد في التشبيه:
وكأنما نظرت بعيني شادن رشاً من الغزلان ليس بتوأم

فالمشبه هنا هو نظرات عيني عبله، وليس العين نفسها. والمشبه به نظرات عيني الشادن أو الغزال المنفرد بصفاته، ثم شبه الشاعر أنفاس عبله وطبيها بأنها مثل ما يخرج من فارة التاجر، ونجد تلك الظاهرة الخداعة في البداية بفارة التاجر، ونظن لأول وهلة أن هذه الفارة هي المشبه، أو هي تشبه عبله، أو فمها، ولكن عندما نتفحص التشبيه، نجد أن المشبه هنا هو الطيب المنبعث منها، أو طيب نكهة الفم، أو رائحته الزكية - كما أشرت - عندما تهتم صاحبتة بالحديث، فتعقب قبل رؤية أسنانها. والمشبه به رائحة المسك الأذفر التي تبعث من وعائه.

بعد ذلك نجد استطرادا في المشبه به، وهذه الظاهرة منتشرة في الشعر الجاهلي^(١) ويأتي هذا الاستطراد في ذكر الروضة بعد ذلك بادئا بحرف العطف «أو» حملا على المشبه، أي أن طيب رائحة فم عبله تشبه أيضا روضة من صفاتها كيت وكيت ... ثم يدخل الشاعر تشبيها ثالثا داخل الثاني وهو قوله:
جادات عليه كل بكر حرة فركن كل قرارة كالدرهم

فنجد فيه أن وجه الشبه هو الاستدارة أو اللمعان، ونرى الاتجاه الخداع أيضا في قوله: «جادات عليه كل بكر حرة»، حيث نظن في البداية أن تلك الأمطار جزء في الشبيه. يفصل الشاعر بعد ذلك في وصف الأمطار وتنوعها، وهذه الصفات وما سبقها ظاهرة مشتركة عند الشعراء الجاهليين. ثم يستطرد الشاعر إلى تصوير على غاية من الأهمية وهو تصوير الذباب حيث يقول:

وخلا الذباب بها فليس يبارح غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعاه بذراعاه قدح المكب على الزناد الأجذم

فنجد الصورة تضم تشبيهين، فيهما نفس الصفات المميزة لتشبيهات الشاعر بعامة ففي التشبيه الأول الاتجاه الخداع في قوله: «وخلا الذباب بها» ووجه

(١) انظر بحثنا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها.

الشبه هنا هو الصوت أو الترتم أو الغناء. وفي التشبيه الثاني نرى الاتجاه الخداع في قوله «هزجا»، في حين أن وجه الشبه في البيت هو حركة حرك الذراع بالذراع في حال قصرهما، أي دخل قصر الذراع ضمن وجه الشبه، وذلك بسبب إضافة صفة «الأجزم». ويقول الجاحظ بعد ذكر البيتين السابقين: «يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، والأجزم: المقطوع اليدين، فوصف الذباب إذا كان واقعا، ثم حرك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذاك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين، ومتى سقط الذباب. فهو يفعل ذلك، ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة ..»^(١) كما أن الشاعر استطاع أن يصور - لدقة ملاحظته - صفة دقيقة من صفات الذباب، فنجد الجاحظ يقول أيضا: «قال الشاعر:

ولأنت أطيش حين تغدو سادرا حذر الطعان من القدوح الأقرح
يعني الذبان لأنه أقرح، ولأنه أبدا يحك بإحدى ذراعيه على الأخرى. كأنه يقدح بعودي مرخ وعفار، أو عرجون، أو غير ذلك مما يقدح به...»^(٢)
وقد أشار الجاحظ إلى أن هذا المعنى هو من اختراع عنترة، وهو مما انفرد به، فيقول بعد أن أورد بيت بشار:
كأن مشار النفع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها
«وهذا المعنى غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله:

فترى الذباب ... إلخ

فلو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح...»^(٣)

بالإضافة إلى ماسبق نجد الآتي، مما يميز صورة الذباب:

أولا: اهتمام الشاعر بموضوعات قد لا يلتفت إليها، أو قد لا يرى أحد

(١) الحيوان ٣ : ٣١٢.

(٢) المصدر نفسه ٣ : ٣١٣.

(٣) المصدر نفسه ٣ : ١٢٧.

فيها ما يستحق الالتفات أو الوصف، والموضوع هنا هو الذباب، فلم يصف الشاعر مثلاً أزهار الروض، أو أية ظواهر جميلة أخرى، وما أكثرها! والتفت إلى شيء دقيق لاحظته، وأخذ يراقبه وهو الذباب، هذا يعنى أن الشاعر لم يأت بذكر الروضة لمجرد استطراد في تشبيهه، بل وجد روضة فعلاً وجاس خلالها، وهذا يبدو في قوله «وخلا الذباب»، وتلك المراقبة لهذه الحشرة من نفس اتجاه المراقبة السابقة لركائب المحبوبة. وهذا يعنى أن الشاعر قد تسيطر عليه عاطفة ما توجه تأملاته إلى أشياء قد لا تكون موضع اهتمام الإنسان العادى فمن ذا الذى يهتم بوصف صوت الذباب وحركة رجله؟ وتداعى صورة الأجدم المقطوع اليدين عند الشاعر فى مخيلته لتصنع هذا التشبيه الدقيق؟ ومن ناحية أخرى فإن تصوير الشاعر للذباب جعلنا نلتفت إلى هذه الحشرة فى ضوء جديد، وكأن الشاعر أزال عن أعيننا غشاوة العادة فى وصف المألوف، واحتجاب غير المألوف، فقلب هذا الميزان، وجعل غير المألوف مألوفاً، أو بمعنى آخر أزال عن أعيننا غشاوة كانت حاجبة رؤيتنا لمدركات الطبيعة على حقيقتها، وكم منا شاهد الذباب، ولكن لم يلتفت إلى ما جاء به الشاعر، وبشيء من التأمل نجد أننا نرى الذباب للمرة الأولى فى تصوير الشاعر، أى أن الشاعر أضاف «جدة» إلى الموضوعات المألوفة، ويقول الناقد الكبير كولردج عن إحدى خصائص العبقرية الشعرية: «إنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها، وتولد ذلك الشعور بالحيرة الذى يلزم حالة النقاة العقلية والبدنية على السواء، فمن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات، ولم يختبر إحساساً جديداً، وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر «بيرنز» اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية «بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة، ثم يذوب ويختفى إلى الأبد... إن الرجل العبقرى فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله فى ميدان الفلسفة، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالجدة، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفعاليتها، وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها

قبول الناس جميعا لها^(١)

ثانيا: قد لا تكون صورة الذباب أو الأجذم مقطوع اليدين صورة محببة للنفس، أو صورة جميلة تلائم منظر الروض أو السحاب أو علاقة الشاعر بمحبوبته، أو على الأقل صورة قد تشعر القارئ بالاشمئزاز أو الضيق، ولكن من حيث هي صورة شعرية تحوز إعجابه نتيجة عبقرية الشاعر ودقة ملاحظته - كما قلت -، فقد ربط الشاعر بين صوت الذباب والشارب السكر المترنح الذى يغنى، ثم بين حركة رجليه الأماميتين وحركة يدي الأجذم، وجعل هذا كله منصهرا في صورة رائعة وجديدة انفرد بها، فالصورة جمالية وإن لم تكن جميلة وكما يقول الدكتور زكريا إبراهيم: «إننا في الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالمخلوقات النموذجية، وأما في الفن فإنه ليس من الضروري للعمل الفنى أن يكون نموذجا جميلا من نماذج الإنسانية، أو الحياة بصفة عامة، وآية ذلك أن أشد ما فى الطبيعة قبحا قد يكتسب فى مجال الفن صبغة جمالية واضحة، ولعل هذا ما عبر عنه أحد الشعراء الفرنسيين حينما قال إنه «ما من ثعبان قبيح، أو وحش مسيخ الخلقة، إلا واستطاع الفن أن يجعل منه صورة ترتاح لمراها العين، وهذا هو السبب فى أن القبح الطبيعى قد يصبح عنصرا إيجابيا من عناصر الجمال الفنى، خصوصا عندما يحرص الفنان على التزام الصدق فى إنتاجه...»^(٢). وكما يقول الفيلسوف الألماني العظيم عمانوئيل كانط: «إن الجمال الطبيعى لهو شئ جميل، وأما الجمال الفنى، فإنه تصوير جميل لشيء...»^(٣). ويقول الدكتور شفيع السيد إن الشعر «نشاط إبداعي يرتبط أساسا بقيمة الجمال، لا بمعنى أنه يرسم صورة جميلة - مثلا - لزهرة ندية يانعة، أو عين ساحرة، أو طائر يشدو على الأغصان، فذلك مفهوم سطحي للجمال، وإنما بمعنى آخر أعمق وأوسع مجالا يشمل سائر خلجات النفس، وأخفى نبضاتها فى حالى الفرح والحزن والسكينة والقلق، والرضاء والغضب، وما إلى ذلك من

(١) كولردج ١٦٩.

(٢) الفنان والإنسان ٩٢.

(٣) المصدر نفسه ٩٤.

حالات تعترى النفس الإنسانية، إنه نفاذ إلى صميم الأشياء، واستبطان للب الحياة، واستشراف للآفاق التي يعجز أوساط الناس عن الاقتراب منها....^(١) ولا شك أن تصوير عنترة للذباب والأجذم تصوير رائع مهما تكن عناصر التشبيه في الحقيقة. وهناك من شعراء الجاهلية من أورد صوراً من هذا الاتجاه، ولكنها لا تصل إلى ما وصل إليه عنترة. من هؤلاء مثلاً امرؤ القيس في تصويره «بعر الآرام» في قوله:

تري بعـر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفـل^(٢)
صور عنترة بعد ذلك عبلة في وضع اجتماعي يتميز بالرفاهية والتنعيم في قوله:

تمسى وتصبح فوق ظهر حشـية وأيت فوق سراة أدهم ملجم
وهي قضية تناولها غيره من شعراء الجاهلية في وصف المرأة، ولكن الجديد المتميز الذي أتى به الشاعر هنا هو جعله وضع عبلة الاجتماعي مقابلاً لوضعه هو، فبدأ في عرض مقارنة بينه وبينها، بحيث يجمع بين موقفه وفخره بأنه فارس يمتلك فرساً من صفته كيت وكيت حملاً على فروسيته، وبين وضعه العام المقابل لعبلة، وهنا نجد أن تصويره لتنعيم عبلة، ما هو إلا مدخل جيد لبيان وضعه هو وفخره بفروسيته. وقد وفق في هذا تماماً، سواء من حيث خصائص الفخر المرافقة له والمنطبقة عليه، أو من حيث بيان وضع محبوبته ومدحها، أو من حيث وصف الفرس، وكذلك في صنعة في الوسيلة الانتقالية العضوية التي تربط هذا كله ببعضه ببعض، ويعتبر هذا الجزء الذي يجمع بين الوصف والفخر والمدح من أدق ما قاله الشاعر وانفرد به في صنعة دون سواه.

القسم الثالث: يقول:^(٣)

يا شاة ما قنص لمن حلت له حرمت على وليتها لم تحرم

(١) تجارب في نقد الشعر.

(٢) شرح المملكات السبع ٩.

(٣) في البيت السادس والخمسين عند الزوزني، والتاسع والأربعين عند التبريزي، والرابع والستين عند الأعلم، والتاسع والخمسين عند ابن الأثير، والسبعين في الجمهرة.

فبعثت جاريتي وقلت لها اذهبي فتجسسي أخبارها لي واعلمي
قالت رأيت من الأعادي غرة والشاة ممكنة لمن هو مرتسم
فوجد هنا أن ما ذكره عن محبوبته التي عبر عنها بالشاة (وفي رواية أنها امرأة
أبيه) وإرسال رسول لها للتجسس ومعرفة أخبارها، ومحاولة الوصول إليها، وهل
هي على استعداد لذلك؟، وما مدى تمتعها ومنعتها في قومها. أقول إن ما ذكره
الشاعر من ذلك ليس منتشرًا عند شعراء الجاهلية، بل ظهر بصورة أوضح عند
الشعراء الإسلاميين ومن جاء بعدهم مثل عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وأبي
نواس، بل والمتنبي، ولنا وقفة عند الأبيات في الحديث عن التقييم العلمي للنص.

٤ - صورة القتال:

فبعد انتهاء الشاعر من تصوير الناقة، تحدث في ستة أبيات عن بعض صفاته
الأخلاقية، ثم شرع في تصوير القتال الذي تجسده صورتان عامتان:

الأولى: صورة العدو والاشتباك معه.

الثانية: صورة الفرس.

أولاً: صورة العدو

وقد ركز فيه الشاعر على وصف عدو فرد مقاتل كخصم له في عدة مواقف
أو عدة صور تشكل جزئيات من صورة العدو بعامة.

قال: (١)

وحليل غائبة تركت مجذلاً تمكرو فريسته كشدق الأعلم
سبقت يداي له بعاجل طعنة ورشاش نافذة كلون العندم (٢)

(١) في البيت الثاني والأربعين عند ابن الأباري والتبريزي، والأربعين عند الزوزني، والسادس
والأربعين عند الأعلم، والخامس والأربعين عند الشنقيطي والرابع والخمسين في الجمهرة.

(٢) في رواية الأعلم: «بمارق طعنة».

وقال: (١)

ومدجج كره الكماة نزاله
جادت يداى له بعاجل طعنة
برحبة الفرغين يهدى جرسها
فشكت بالرمح الأصم ثيابه
فتركته جزر السباع ينشئه
ومشك سابغة هتكت فوجهها
ربذ يدها بالقضاح إذا شتيا
لما رآنى قد نزلت أريده
فطعته بالرمح ثم علوته
عهدى به مد النهار كأنما
بطل كأن ثيابه فى سرحة
لا ممعن هربا ولا مستسلم
بمقصف صدق الكعوب مقوم
بالليل معس الذئباب الضرم
ليس الكريم على القنا بمحرم
ما يين قلعة رأسه والمعصم
بالسيف عن حامى الحقيقة معلم
هتاك غايات التجار ملوم
أبدى نواجذه لغير تبسم
بمهندس صافى الحديد مخدوم
خضب البنان ورأسه بالعظم
يحدى نعال السبت ليس بتوأم

فالعنود الثلاثى يبدو فى ثلاثة مواقف بنتائجها:

الأول: حليل الغنية ——— جادت له كفى

الثانى: محارب مدجج بالسلاح ——— قتلته بالرمح وتركته جزر السباع.

الثالث: حامى الحقيقة الجسور صاحب الخبرات والمكانة ——— قتلته بالرمح
ثم علوته. (٢)

(١) فى البيت السادس والأربعين عند الزوزنى، والثامن والأربعين عند ابن الأنبارى، والثالث والخمسين عند الأعلام، والثاني والأربعين عند التبريزى، والثاني والخمسين عند الشنقيطى، والستين فى الجمهرة.

(٢) فى الأبيات السابقة عند الزوزنى والشنقيطى «جادت له كفى»، وفى البيت الخامس عندهما يتضمن «حسن بناته والمصم»، كذلك أسقط الزوزنى البيت الثالث، وعند ابن الأنبارى فى البيت السادس «ومسك سابغة»، وعند الزوزنى كذلك البيت التاسع قبل الثامن، والبيت الأخير عند الأعلام السابع فى الترتيب. وفى هامش التبريزى: «بعده (بعد الرابع) فى انتهى الطلب:

أوجرت ثغره سنانا لهذما
يرشاش نافذة كلون العنسلم

ص ٢٩٨

ويقول الشارح: «بعده (ليس بتوأم) فى الجمهرة. (=)

الموقف الأول - الصورة

صورة رجل له مكانة لدى النساء، وهي قيمة اجتماعية هامة في ذلك الزمن، مما يعنى جماله وقلته ومكانته وقدراته الشبابية ونحو ذلك. والتشبيه في البيت الأول يحتوى الخصائص نفسها التى تميز تشبيه عنترة، فنجد الاتجاه الخداع فى «تركت مجدلا»، فى حين أن المشبه هنا هو الصغير نتيجة انصباب الدم من الكتف حيث موضع الطعنة، والمشبه به الصغير المنبعث من شدة الألم (المشقوق الشفة العليا) عندما يتحدث، فوجه الشبه هنا هو الصوت، أو انبعاثه. وفى التشبيه الثانى نجد الاتجاه الخداع فى قوله «بعاجل طعنة» فى حين أن المشبه هنا هو لون الدم المندفى فى رشاش من موضع الطعنة، والمشبه به هو لون نبات العندم الأحمر، وبالتالى نرى الشاعر يتناول الصوت ثم اللون، فمع تصويره للتجديل والطعنة العاجلة النافذة نجده يهتم بالنتيجة التى يراها، وهى خروج الدماء فى صوتها ولونها، وقد نجد هنا نوعا من الإمعان فى «دموية» الصورة. وقد أضاف الشاعر الاستعارة إلى التشبيه فى قوله: «سبقت يداى له بعاجل طعنة...».

الموقف الثانى - الصورة

العدو هنا محارب مفتخر بسلاحه، لا يعرف الخور أو الهرب، واستخدم الشاعر الاستعارة فى قوله: «جادت له كفى»، وفى «يهدى جرسها»، مصورا قوة يده وصوت الطعنة، ثم صور ضربته بالرمح، ثم ختم الصورة بالكناية فى قوله: «فتركته جزر السباع ينشئه».

(=)

ولقد ذكرتك والرماح نواهل	منى ويغض الهند تقطر من دمي
فوددت ثقيل السيوف لأنها	لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

ص ٣٠٣

والبيتان لا يوجدان فى طبعة بولاق للجمهرة. وفى الديوان بعد البيت ٤٧ نجد البيت:

كما رأتى قد نزلت

جعله صاحب العقد الفريد آخر أبيات المعلقة !!

الموقف الثالث - الصورة

العدو هنا له مزايا كثيرة نسبها الشاعر إليه، فهو موكول إليه الحماية والدفاع عما يجب الدفاع عنه، ثم هو متسلح قوى التسليح، وهو - فوق هذا وذاك - مندمج اجتماعيا في بيئته (الخبرة بلعب الميسر - كثرة شرب الخمر - يهين ماله فيها ...) وهذا دال على مكانته وسط هذا المجتمع. كذلك لم يخش ترجل عنتره عن فرسه لقتاله، بل أبدى له نواجذه، وهو بطل في قومه، ورئيس فيهم مميزا بلباسه، لا نظير له، ومع هذا كله، فالشاعر نازله، وظل طول يومه يحاربه حتى تغلب عليه، بل علاه بالسيف علامة النصر، والتشبيه في قوله:

« كأنما خضب البنان ورأسه بالعظم »

فيه الخصائص نفسها السابقة: الاتجاه الخداع في قوله «عهدى به»، والمشبّه لون الدم المغطى لهذا الفارس القليل، والمشبّه به لون نبات العظم وهو يخضب به. ونرى الاتجاه «الدموى» نفسه وخصائصه، كذلك نجد ذلك في التشبيه في البيت الأخير. وبالتالي فجوهر تشبيهات الشاعر في هذا المجال هو الدم - اللون، والدم - الصوت.

كذلك نجد أن الشاعر ركز في تصويره لبطولة وبطولة عدوه على الناحية الفردية - المنازلة من ناحية، ومدح العدو المبالغ فيه من ناحية أخرى، وهما أمران يتميز بهما الشاعر، فهو يشارك الشعراء الجاهليين في وصف القتال والخيال بعامة، لكنه انفرد دونهم بما أشرت إليه.

ثانيا: صورة الفرس

كما رأينا في تصوير الشاعر للناقة - نراه في تصويره للفرس على مستويين

١ - المستوى العام.

٢ - المستوى الخاص.

الفرس يختلف عن الناقة، لأنه مرتبط بالترعة البطولية، والتصوير القتالي عند الشاعر، كما أنه مرتبط بموقف إنساني خاص في شخصيته. ولكن كانت الناقة قاسما مشتركا عند عنتره وغيره، فالفرس هنا خاص بالشاعر، لا من حيث

تصويره كفرس، وإنما من علاقته العاطفية الإنسانية به كما سنرى.

١ - المستوى العام فى خطوتين تصويريتين:

الأولى: الارتباط البطولى العام، قال الشاعر فى الحديث عن عبلة: (١)

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية وأيت فوق سراة أدهم ملجم
وحشيتى سرج على عبل الشوى نهى مرا كله نيل المحزم

فالخطوة الأولى فى وصف الفرس تبدأ من علاقته البطولية بالشاعر نفسه فى إظهار وضعه الاجتماعى المقابل لوضع عبلة، مما ظهر فى الكناية فى الشطرة الثانية من البيت الأول، وكذا الشطرة الأولى من البيت الثانى. فهذه الصفات تربط بين الشاعر وفرسه برباط بطولى عام، لم يدخل بعد فى الحيز الإنسانى المميز، أو الفروسي الخاص، فصفات الفرس ترد إلى الفارس نفسه فى حقيقة الأمر، وما مدح الشاعر لفرسه إلا مدحا لنفسه بالفروسية والبطولة.

الخطوة الثانية فى وصف العرض هى الارتباط البطولى التفصيلى، يقول: (٢)

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على وحالة سابح نهى تعاوره الكماء مكلّم
طورا يجرد للطعان وتارة يأوى إلى حصد القسى عومرم

فالحديث البطولى عن الفرس بدأ من عبلة أيضا، ولكن وصف الشاعر لفرسه هنا - بالإضافة إلى حديثه عن ارتباطه به وصفاته وقوته - نقلنا إلى تصوير بعض دخائل المعركة فنرى التجريد للطعان، ونرى حصد القسى، مما يجعلنا نتخيل بعضا من تشكيلات القتال فى المعركة الجاهلية من خلال هذا التصوير،

(١) فى البيت العشرين عند الزوزنى وابن الأنبارى والتبريزى، والرابع والعشرين عند الأعلام، والثالث والعشرين عند الشنقيطى، والحادى والثلاثين فى الجمهرة.

(٢) فى البيت الرابع والأربعين عند التبريزى وابن الأنبارى، والثامن والأربعين عند الأعلام، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها «هلا سألت الحى»، وبعد البيت الأول:

لا تسألينى وإسألنى بى صحتى يملأ يديك تعفنى وتكرمى

و أنظر خامس التبريزى ص ٢٩٤

ووصف الفرس وبيان قدراته المتعددة. ثم يقول: (١)

والخيل تقتحم الخبار عوابسا من بين شظمة وآخر شظم

حيث يصور قوة الخيل وتنوعها، وإقدامها أثناء المعركة.

٢ - المستوى الخاص:

وهنا ينشأ الشاعر في الانتقال شيئاً فشيئاً من التصوير البطولي العام للفرس - المقاتل .. إلى التصوير الشخصي الإنساني مكلمى للفرس - المقاتل، فيقول في (٢) أبياته المشهورة:

(١) في البيت السبعين عند الزوزنى، والثالث والسبعين عند ابن الأنبارى، والسابع والسبعين عند الأعلم، والخامس والسبعين عند التبريزى، والسابع والسبعين عند الشنقيطى، والرابع والتسعين فى الجمهرة.

(٢) فى البيت الخامس والستين عند الزوزنى، والثامن والستين عند ابن الأنبارى، والثالث والسبعين عند الأعلم، والحادى والسبعين عند التبريزى، والثانى والسبعين عند الشنقيطى، والثالث والثمانين فى الجمهرة. ونجد الشطرة الأخيرة عند الأعلم: «أو كان يدرى ما جواب تكلمى» وعند ابن الأنبارى: «أو كان لو علم الكلام مكلمى» وفى الجمهرة بعد «لبان الأدهم»:

كيف التقدم والرماح كأنها	برق تلاً فى السحاب الأركم؟
كيف التقدم والسيوف كأنها	غوغا جراد فى كتيب أهم؟
إذا اشتكى وقع القنا بلبانه	أدنيه من مل غضب مخذم
وفى رواية البطلوسى:	

يدعون عتر والسيوف كأنها	إيماض برق السحاب الأركم
يدعون عتر والدماء سواكب	تجرى بفياض الدماء وتنهمى
يدعون عتر والفوراس فى الوغى	فى حومة تحت العجاج الأقم
يدعون عتر والرماح تنوشنى	عادات قومى فى الزمان الأقدم

وأنظر هامش التبريزى ٣٠٩ - ٣١٠ ويذكر الشارح أن بعد البيت الثالث فى المتن فى الجمهرة:

آسيته فى كل أمر نابسا	هل بعد أسوة صاحب من مذمم
فتركت سيدهم لأول طسة	يكبو صريعا لليدين وللقسم
ركبت فيه صعدة هندية	سمحاء تلمع ذات حد لمدم

ص ٣١٢

ولكن نجد أن الأبيات السابقة بعد قوله: تسربل بالدم، أى بعد البيت الثانى لا الثالث =

يدعون عترة والرماح كأنها أشطان بر في لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكن لو علم الكلام مكلمى

حيث تحول الفرس هنا إلى مشارك إنسانى أو إنسى، أو زميل مقاتل يشكو، مما يدل على تجاوز الشاعر مستوى الوصف البطولى العام، إلى المستوى الفروسى الإنسانى العميق فى بيان العلاقة بينه وبين فرسه، ولم يصل الشاعر إلى هذا المستوى فجأة، بل فى تطور أو تصاعد تدريجى، بدءاً من الإصابة العادية إلى هذه اللفتة الإنسانية على النحو: الرماح كأنها أشطان بر فى لبانه ---- < ما زلت أرميهم بثغرة نحره ---- < لبانه يتسربل بالدم ---- < أزور من وقع القنا ---- < شكا إلى بعبرة وتحمحم ---- < يكاد يعلم المحاورة ليشكو ---- < يكاد يعلم الكلام ليتكلم.

ويعتبر هذا التصوير دليلاً عن مستوى العلاقة العاطفية بين الإنسان والحيوان بعامة، ولا شك أن عترة لم يكن يهتم بفرسه الذى يحارب على ظهره فحسب، بل جعله صديقاً ورفيقاً، وقد كان لعنترة أكثر من فرس، يقول ابن الأعرابى المتوفى ٢٣١هـ: «عترة بن عمرو بن معاوية، أفراسه: الأغر والأدهم وابن النعامة .. ويقال: كان له فرس يقال له الأجر»^(١) ومن ضمن معاملة عترة للفرس معاملته للإنسان، يياته أن الثواب والإحسان يشملان الحيوان كذلك، يقول الدكتور عبد الغنى زيتونى: «وثواب الله وإحسانه لا يقتصران على الإنسان وحده، بل هما - فى رأى عترة - يعمان الحيوان أيضاً، فيقول فى فرسه الأغر:

جزى الله الأجر جزاء صدق إذا ما أوقدت نار الحروب^(٢)

ونجد أن الشاعر استخدم حواسه اليقظة فى إثراء صورته ومكوناتها، فنجد

= فى طبعة بولاق من الجمهرة.

(١) كتاب أسماء الخيل وفرسانها ١٢٠ - ١٢١

(٢) الوثنية فى الأدب الجاهلى ٢٢٣.

الحركة والصوت واللون والشكل والرائحة والطعم، مما جعله يصل بتشبيهاته إلى مستوى يستحق التقدير.

ويمكن للناقد أن يضيف إلى ما قلناه ما يراه جديرا بالذكر نتيجة دراسته.

ب - القيمة - الموسيقى - الإيقاع

تبدأ موسيقا النص، أو البناء الموسيقي للنص من الحرف وتنتهي بالقافية^(١) ويدخل في تكوين هذه الموسيقى كل ما في النص من محتوى منصهر داخله، وقد استخدم الشاعر بحر الكامل، وهو من البحور الشائعة في العصر الجاهلي، يقول الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف: «إذا نظرنا إلى الأشعار التي قيلت قبل الإسلام، وجدنا أنها نظمت غالبا في أبحر أربعة هي: الطويل والوافر والكامل والبسيط...»^(٢) وتتنوع الموسيقى الشعرية في المعلقة حسب كل ما هو موضوع لتأمل الشاعر بما في ذلك المعاني والتراكيب اللغوية والبلاغية، مما يجعلها تتميز بخواص معينة في موسيقاها دون سواها، وهذه الخواص الفريدة تشكل ظاهرة إيقاعية فريدة. وبدراسة المعلقة من الناحية الموسيقية وجدنا أن البنية الموسيقية الإيقاعية فيها تتميز بصفيتين هما: التعادلية والتقابلية، فالإيقاع الموسيقي العام للنص يظهر بخواصه المميزة من خلال هاتين الظاهرتين: ظاهرة الإيقاع التقابلي، وظاهرة الإيقاع التبادلي الحوارى.

تبدو الظاهرة الأولى في الآتي حيث نجد نوعا من التقابل التساوئى بين الشطرة الأولى والثانية باستخدام الاستفهام المتكرر في نقطتي «هل» يليهما فعلان: «غادر» و «عرفت»، بينهما «أم» التي تفيد التخيير، مما ولد إيقاعا تقابليا مميزا بين الشطرتين في قوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

ثم نجد نفس الإيقاع التقابلي، ولكن بصورة مختلفة في تكرار «دار عبلة»،

(١) راجع كتابنا الموسيقا الشعرية، وكتابنا الزمان والمكان ٢٧٠ وما بعدها.

(٢) بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ٩٥.

والنداء والأمر فى قوله

يا دار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

ونجد إيقاعا تقابليا آخر يولده المعنى والمكان فى:

وتحل عبلة بالجواء وأهلنا بالحزن

ويستمر الإيقاع التقابلى:

حيث من طلل ..	أقوى وأقفر
حلت بأرض الزائرين	أصبح عسرا على طلابها
علقتها عرضا	أقل قومها
زعمنا	ليس بمزعم
ولقد نزلت	فلا تظنى غيره
أهلها بعيزتين	أهلنا بالغيلم
أزمت الفراق	زمت ركابكم

ويؤدى هذا الإيقاع التقابلى إلى نوع من الموسيقى الحوارية التبادلية بين الشاعر ومحبوبته على النحو:

هى: حلت بأرض الزائرين	هو: أصبح طلابها عسرا ...
هى: علقتها عرضا	هو: يقتل قومها
هى: يزعم أهلها ذلك طمعا	هو: ليس ذلك بصحيح
هى: تربع أهلها بعيزتين	هو: أهلنا بالغيلم ..

فتكاد الموسيقى بإقاعها المختلفين تشكل حوارا بين طرفين.

ويلعب الطباق والجناس دورهما فى إظهار هذا الإيقاع، ولا بد من قراءة الأبيات بتأن حتى نشعر به، لأنه إيقاع بطيء بعض الشيء، فالشطرة الواحدة كلها تقريبا تتقابل الشطرة الثانية كلها تقريبا فى هذا الإيقاع. ولو قارنا المطلع الطللى لعنترة بمطلع طल्ली آخر للبيد مثلا من معلقته لوجدنا أن الإيقاع يختلف، فليبد يقول:

غفت الديار محلها فمقامها	بمنى تأبى غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها	خلقا كما ضمن الوحي سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها
رزقت مراييع النجوم وصابها
من كل سارية وغداد مدجن
فعلا فروع الأبهقان وأطلقت
والعين ساكنة على أطلاتها
وجلا السيول عن الطلول كأنها
أورجع واشمة أسف نوورها
فوقفت أسألها وكيف سألنا
عريت وكان بها الجميع فأبكروا
حجج خلون حلالها وحرامها
ودق الرواعد جودها فرهامها
وعشية متجاوب إرزامها
بالجلهتين ظباؤها ونعامها
عوذا تأجل بالفضاء بهامها
زبر تجد متونها أقلامها
كففا تعرض فوقهن وشامها
صما خوالد ما يبين كلامها
منها وغودر نؤيها وثمامها^(١)

فمع أن القصيدة من البحر نفسه، لكن الإيقاع يختلف، حيث نجد عند
ليد إيقاعا سريعا متابعا، يلعب تكرار القافية في اللفظ السابق لها دوره، وكذا
حروف العطف الفاء التي تدل على هذا التابع السريع، ولا نجد ذلك الإيقاع
التبادلي الموجود عند عنترة. ونجد في قصيدة عنترة استخدام أداة النداء في
قوله «يادار» الذي يدل على الألفة والتقارب الممهد لهذا الإيقاع الحوارى
المميز، وكأن الشاعر ينادى على من يخاطبه بعد ذلك.

بعد ذلك تتخذ موسيقا العبارة والبيت شكلا آخر هادئا ينم عن الحزن، وما
يترتب على مراقبة الشاعر لرحيل محبوبته وقومها في الأبيات التالية لذلك،
وتعتمد هذه الموسيقا الحزينة على نقط ارتكاز في الألفاظ والعبارات: أزمعت
الفراق - زمت ركابكم - ليل مظلم - ماراعنى - سودا كخافية الغراب ...
مما يولد إيقاعا هادئا حزينا - كما قلت - يدل على موقف الشاعر من الرحيل
والفراق وكأننا نسمع نايًا يعزف مصاحبا هذا الموقف.

تستمر الموسيقا هادئة، ولكن يختفى اللحن الحزين ليحل محله لحن آخر
نتيجة تحول الشاعر إلى النسيب، وما يتضمنه هذا النسيب من عذوبة الريق،
ورائحة الروضة الجميلة، ووصف مياه الأمطار بعد سقوطها، مما يولد إيقاعا
ناعما جميلا، وكأن مجموعة من الآلات الوترية بما فيها الكمان تعزف لنا لحنًا
هادئا من خلال ما نستنشقه من عبير الروض، وعبق الجو بعد سقوط الأمطار،

وقد ساعد على إيجاد هذه الموسيقى الهادئة الألفاظ والعبارات: روضة أنف - غيث قليل الدمن ليس بمعلم - كل بكر حرة - قرارة كالدرهم - سحا وتسكابا - يجرى الماء، لم يتصرم، حتى الذباب شارك في هذا اللحن الهادى وكأننا نسمع طنينة في آذاننا، ونراه في صورته المكررة حركة وصوتا كما رآه الشاعر، كما أن اقتصار صورة محده على الذباب وحده أضاف إيقاعا مميزا، كما نجد أن استخدام اسم الفاعل: بارح، الشارب، المترنم، المكب، والتكرار الجميل في «يحك ذراعاه بذراعاه» أديا دورهما في هذا الإيقاع.

يعود بعد ذلك الإيقاع الموسيقى التقابلي في الأبيات التالية، كذلك يقوم الطباق بين «تمسى وتصبح»، والمقابلة بين «تمسى وتصبح» من ناحية و «أبيت فوق سراة أدهم» من ناحية أخرى، وبين ما سبق وبين «وحشيتى سرج على عبل الشوى» بلور فعال في هذا الإيقاع، ثم الاستفهام والتقابل في «هل تبلغنى دارها شذنية؟» و«لعت بمحروم الشراب». وفي ذلك الاستفهام نشعر بالأمل الذى يراود الشاعر لرؤية محبوبته بعد هذا الوصف، كما لو كان خاتمة لحنية لسيمفونية. ووصف الشاعر لعبلة وما يقابله من موقفه هو، ووصف حالة ووضع البطولى ولد هذا النوع من الإيقاع التقابلي الموسيقى، وهو نفس الإيقاع الذى شعرنا به فى حديث الشاعر عن الطلل.

بعد ذلك نجد أن الاستطراد فى أوصاف الناقة وتصويرها ولد نوعا من الإيقاع السريع الوثاب، نتيجة تتابع التشبيهات، وتركب الصور الجزئية بعضها وراء بعض، واستخدام أدوات التشبيه، فنجد: خطارة، غب السرى - زيافة - وكأنما - تأوى له - كما أدت - يتبعن قلة رأسه - وكأنه حدج - صعل يعود - كالعبد ذى القرو - شربت بماء - أصبحت - تنفر عن - وكأنما تنأى - كلما عطفت - بركت على - كأنما بركت - وكأن ربا أو كحिला - حش الوقود به - من ذفرى غضوب - جسرة - مثل الفنيق - ونتيجة لهذا التابع تحول الإيقاع - كما أشرت - إلى إيقاع سريع، فكأننا ننصت فيه لمجموعة من آلات ضبط الإيقاع تتابع فى أصواتها.

يعود الإيقاع التقابلي مرة أخرى كسابق عهده في الأبيات بعد ذلك: ^(١)

أثنى على بما علمت فإئننى	سمح مخالفتى إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمى بأسل	مر مذاقته كطعم العلقم
ولقد شربت من المدامة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم
بزجاجة صفراء ذات أسرة	قرنت بأزهر فى الشمال مفسد
فإذا شربت فإئننى مستهلك	مالى وعرضى وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى	وكما علمت شمائلى وتكرمى

ف نجد الإيقاع التقابلي:

أثنى على	فإئننى
سمح مخالفتى	إذا لم أظلم
إذا ظلمت	فإن ظلمى بأسل
شربت من المدامة	بعدما ركد
زجاجة صفراء	قرنت بأزهر
إذا شربت	مستهلك مالى
مستهلك مالى	عرضى وافر
إذا صحوت	ما أقصر عن ندى

ويبدو هذا الإيقاع التقابلي بموسيقا معينة، ولكن ينضاف لها هنا شيء آخر يولده المعنى، وهو موقف الشاعر «الوسط» بين الضدين، بين الإفراط والتفريط. وقد لعب أسلوب الشرط بأداته «إذا» خاصة دورا هاما فى إيجاد هذا الإيقاع مع استخدام التوكيد «بأن» مع إسنادها إلى ضمير المتكلم، وبالتالي نجد الموقف

(١) بدءا من البيت السادس والثلاثين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والأربعين عند الأعلام، والتاسع والثلاثين عند الشنقيطى، والسابع والأربعين فى الجمهرة، والبيت الأول - فى رواية الزوزنى - «إن تغدنى دونى القناع فإئننى».... ويضيف الأعلام والتبريزى والشنقيطى قبل الأبيات كلها البيت:

إن تغدنى دونى القناع فإئننى طب بأخذ الفارس المستلثم

وفى الجمهرة بعد البيت الثانى:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به لذيد المطعم

وفى رواية: «كريم المأكلى»، وإنظر هامش التبريزى ٢٩٠.

«التعادلى» قد أضيف إلى الموقف التقابلى مما أثرى الموسيقى وقواها وميزها. كذلك نجد أن الشاعر مهد بذكر عبلة فى قوله أثنى على لا لذاتها، وإنما لكى يبدأ فى الفخر، وهذا الفخر موجه إليها، وذلك من عادة الشعراء الجاهليين أن يوجهوا فخرهم إلى امرأة ما. ويكرر نفس الموقف بادئاً بصيحة: (١)

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابع نهـد تعاوره الكمأة مكلـم
طورا يجرد للطعمان وتارة يأوى إلى حصـد القسى عـرمـم
يخبرك من شـعد الوقعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم (٢)

ويستمر الشاعر بعد ذلك فى فخـره ببطولته ووصف نزاله مع عدوه وتنكيـله به - كما بينا فى موضع سابق - والموسىقا الشعرية هنا يتنازعها جانبان: الأول المعارك البطولية ووصف الطعنات والدماء والخيل ونحو ذلك مما يشكـل لحنـا صاخبا عنيفا، والثانى الموقف المتسامى الأخلاقى عند الشاعر، والموقف الوسط أو «التعادلى» الذى أشرنا إليه والذى يشكـل لحنـا هادئا يكون خلفية موسيقى للحن السابق تحيط به وتمتـزج، وكذلك انفردت موسىقا الأبيات هنا بأنها جمعت بين قعقة الرماح وضربات الأسياف وصهيل الخيل وصوت سنايكها وصفير الدماء المندفعة من جسد العدو المشخن .. وبين التعفف والاعتدال والتسامى الأخلاقى سواء فى السلوك أم فى معاملة الحيوان ونحو ذلك، والذى ولد هذين الاتجاهين قوتان اكتنفتا الشاعر وأثرتا فيه وصبغتـا شعره بتأثيرهما: القوة الأولى هى ما نراه من البدء بالفخر بالمقابلة بين وضعه ووضع عبلة الاجتماعى الذى أشرت إليه بالإضافة إلى بدء هذه الأبيات التى أوردناها بقوله:

(١) فى البيت الرابع والثلاثين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والثامن والأربعين عند الأعلم الذى يرويه «هلا سألت القوم»، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها بعد البيت الأول:
لا تسألينى وأسألى بى صحبتى يملأ يديك تعفى وتكرمى
وانظر هامش التبريزى ٢٩٤.

(٢) فى هامش التبريزى: «بعده فى مختار الشعر الجاهلى»:
فأرى مغنم لو أشاء حويتها ويصدها عنى الحيا وتكرمى

«أثنى على بما علمت»، وتكرار ذلك في قوله «إن كنت جاهلة بما لم تعلمي» فليست المسألة مسألة فخر فحسب، كنا أنها ليست مجرد التوجه بهذا الفخر إلى امرأة ما أو المرأة بعامة، وإنما نرى الشاعر وكأنه يرى محبوبته لا تدرى عنه شيئاً سوى أنه عبد، وأنه يحاول القتال وإظهار الشجاعة والبطولة لجعل أباه يلحقة بنسبه، ثم الفوز بها زوجة له آخر الأمر، ولذا يريد أن يخبرها شيئاً «لاتعلمه»، يريد أن يظهر لها جانباً آخر من أخلاقه «جاهلة به»، وهو الجانب العفيف المترفع من ناحية والجانب الوسط أو التعادلي من ناحية أخرى. ولذلك كان لعلبة تأثير كبير على الشاعر من جميع نواحيه، يقول الدكتور شوقي ضيف: «تكاملت الفروسية عند عنترة، فلم تصبح فروسية حربية فحسب، بل أصبحت فروسية خلقية سامية، فيها الحب الطاهر العفيف الذي يجعل من المحبوبة مثلاً أعلى، والذي يرتفع صاحبه عن الغايات الجسدية الحسية إلى غايات روحية تنم عن صفاء النفس ونقاء القلب، وفيها التسامي عند الدنايا والنقائص الذي يملأ النفوس بالأنفة والإباء والعزة والكرامة، والحس المرهف والشعور الدقيق...»^(١). لذلك كان للبدء بالتعبيرين «أثنى على بما علمت فإنني» و«إن كنت جاهلة بما لم تعلمي» دور هام في إظهار ما أشرت إليه. ويعتبران بداية لما سيأتي من تصوير المعركة وضجيجها، وكأنهما لحنان بدأ الشاعر بهما سيمفونية البطولية الرائعة، وهذا ما تميز به وانفرد.

هناك نقطة أخرى مرتبطة بذلك على نحو ما، فقد رأينا الشاعر يبالغ في إظهار قوة عدوه، ويخصص معاركه للمنازلة الفردية، فقد كان عدوه في هيئة فرد واحد متميز، له صفات متعددة، وكأن المعركة التي خاضها الشاعر مناظرة بين فردين فقط للفوز بشيء أو الحصول على جائزة، كذلك بالغ الشاعر في إظهار التنكيل بعدوه والتركيز على دموية الوصف في تناوله للطعنات والدماء ولونها وصوتها ... إلخ، على نحو ما رأينا. إذن لا بد أن يكون هناك قوة أخرى شكلت هذا الاتجاه المنفرد، قوة أخرى غير إظهار البطولة في المعارك والفخر بالتسامي الأخلاقي، قوة تضاف إليهما، هذه القوة هي نوع من استمداد العاشق

(١) تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١ : ٣٧٤.

قوته من «روح» محبوبته أو «ريحها»، فهو الوحيد الذى يقاتل أمامها، يقاتل منافسه ومنازله ويرديه، وكأنها معركة خاصة به يستعرض الشاعر فيها أمام محبوبته قوته لقهر عدوه للفوز بها زوجة، فقوته تأتي «بدفع» منها، واستمداد من «وجودها»، فلو لم تكن عبلة «حاضرة» فى ذهن الشاعر أثناء قتاله وفخره بهذا القتال ما اتخذ وضعة البطولى هذه النزعة الفردية فى المنازلة. وهذا ما يميزه عن شعراء آخرين يتحدثون عن بطولاتهم دفاعاً عن قبيلتهم، أو ضمن معركة عامة يخوضونها. ويفسر هذا الموقف العتري الخاص ما نراه من اقتتال الذكور أمام الإناث فى عالم الحيوان، فيقاتل ذكر آخر طمعا فى الفوز بالأنثى آخر الأمر، تلك الأنثى التى تقف وتراقب النزال، ولذلك يستمد الذكر قوته من وجودها. ولربما لا ينجح فى الغلبة على خصمة لو لم تكن موجودة، وهذه ناحية معنوية معروفة فى عالم الرياضة والمنافسات فى المباريات، حيث يكون للمراقب المشجع دور هام فى رفع كفاءة اللاعب - وهكذا... وكذلك تخيل عنبرة عبلة إلى جواره تدفعه، ومن «ريحها» استمد قوته، وكذلك جعل تركيزه على الفردية فى المنازلة أمامها فالشاعر يستطيع «إيجاد الشخص» داخل النص إن لم يكن موجودا فى الواقع، فلا فرق عند الشعراء بين حضور الشخص الفعلى أو عدم حضوره، لأنه يستطيع «إيجاده» كما قلت، وهكذا فعل عنبرة، ولذا يوجه إلى محبوبته الحديث والنداء ويسألها ويناقشها.. إلخ، وليس الموقف الشعرى هنا أن الشاعر «يتخيل»، بل هو يعنى فى هذا التخيل حتى يتحول إلى حقيقة وكأنه يراها أمامه بالفعل، فتعير «يتخيل» عند الشعراء يعنى «وجود»، وليس كما عند غيرهم. ويؤيد ذلك قوله فى البيتين اللذين لم يروا فى أغلب الطبقات والشروح - «ذكرتك» هنا تعنى وجدتك، أو رأيتك:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى ويض الهند تقطر من دمي
فوددت تقييل السيوف لأنها لمعت كـبارق ثغـرك المتبسم

وهذا أيضا يؤكد ما حدث للشاعرين: توبه بن الحمير وجميل بثينة فيما يروى أبو سعيد الأندلسي المتوفى ٦٨٥ هـ: «كان توبة قد رحل إلى الشام، فمر ببني عذرة، فرأته بثينة فجعلت تنظر إليه، فعز ذلك على جميل، فقال: هل لك فى الصراع؟ فقال: ذلك إليك، فشدت عليه بثينة ملفحة مرساة فائتزر بها،

ثم صارعه - فصرعه جميل، ثم قال له: هل لك فى النضال؟ فقال نعم، ففاضله جميل، ثم سابقه فسابقه، فقال له توبه: يا هذا! إنما تفعل هذا بريح هذه الجالسة، ولكن اهبط إلى هذا الوادى لتعلم، فهبط، فصرعة توبة ونضله وسبقه^(١) هذه القوة السحرية العشقية الغامضة شىء لا يعرفه إلا العشاق عندما تكون محبوباتهم إلى جوارهم، فتضاعف قوتهم، والشعراء يستطيعون إيجاد هذه القوة بتخيل أن محبوباتهم إلى جوارهم - كما قلت - أو استمدادها من شىء يذكرهم بهن من وشاح أو أى شىء آخر يكون فى حوزتهم وقت قتالهم، وبذلك صبغت موسيقا الأبيات بالصبغة القتالية الفردية العنيفة، أو المبارزة الشخصية التى نسمع من خلالها صليل سيفين، أو صوت تعانق رمحين وحر أنفاس المتقاتلين، ثم سقوط الجسد على الأرض، وصفير انبجاس الدماء ... كل هذا فى تابع جزئيات الموقف من خلال العبارات والألفاظ: حليل غانية - تركت مجدلا - تمكو فريسته - شفق الأعلم - سبقت يداى - عاجل طعنة إلخ، مع تتابع التشبيهات الصوتية واللونية والحركية التى تمتزج بالإيقاع التبادلى أو التقابلى، فنجد:

هلا سألت الخيل إن كنت جاهلة
 إن كنت جاهلة إذ لا أزال
 طورا يجرد للطعان وتارة يأوى
 أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وبعد تتابع الإيقاع القتالى فى وصف المنازلة الممزوجة بالدماء والرماح، تهدأ الموسيقى وتخفت لينتقل الشاعر إلى وصف عبلة، ولكن ما يزال الإيقاع التبادلى موجودا، فنجد:

يا شاة ما قص .. حلت لـ حرمت على
 حرمت على ليها لم تحرم
 بعثت جاريتى .. تجسسى لى واعلمى
 رأيت غرة والشاة ممكنة

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

وقد لعب الحوار في «قلت وقالت»، وكذا فعل الامر في «اذهبي وتجسسي واعلمي ..دورا في إيجاد هذا الحوار التقابلي.

يقول الشاعر بعد ذلك^(١):

نبئت عمرا غير شاكر نعمتي	والكفر مخبئة لنفس المنعم
ولقد حفظت وصاة عمي بالضحي	إذ تقلص الشفتان عن وضع القم
في حومة الحرب التي لا تشتكى	غمراتها الأبطال غير تغفم
إذ يتقون بي الأسنة لم أخم	عنها ولكن تضايق مقدمي

نجد نفس الحوار التقابلي:

نبئت عمرا غير شاكر	والكفر مخبئة لنفس المنعم
ولقد حفظت	إذ تقلص الشفتان
تشتكى الأبطال ...	كررت غير تغفم
يتقون بي الأسنة	لم أخم عنها

ثم يقول:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم	يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عترو والرماح كأنها	أشطان بثر في لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره	ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى بعيرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى	ولكان لو علم الكلام مكلمي

فيزداد الإيقاع عنفا والموسيقا يسيطر عليها اللحنان: اللحن القبلي في الإقبال والتذمر وصيحات القتال، والدعوى إلى مشاركة عترة، واللحن القروسي الذي يتمثل في تصوير فرسه وحركته والطعنات فيه، وكأننا نسمع صهيله وشكواه

(١) في البيت الستين عند الزوزني، والثالث والستين عن ابن الأنباري والتبريزي، والثامن والستين عند الأعلام، والسابع والستين عند الشنقيطي، والخامس والستين في الجمهرة، حيث تضيف والتبريزي قبلها الأبيات:

لما سمعت نداء مرة قد علا	وابني ربيعة في الغبار الأقسام
ومحلماً يسمعون تحت لوائهم	والموت تحت لواء آل علم
أيقنت أن سيكون عند لقائهم	ضرب يطير عن القراخ الجشم

وصوت سقوط الرماح عليه، ونشعر بذلك الإيقاع الجميل الحزين عندما يتناول الشاعر الحوار بينه وبين فرسه، ونجد كلمة «لبان» المكررة تلعب دورا في هذا الإيقاع، وأيضا تكرارا «شكا» و«اشتكى» والتعبير بين المتقابلين لفظا وترتيبا: «لو كان ..» و«لكان لو ..»، واستخدام الشرط المتكرر في الشطرتين من البيت الأخير.

ثم يقول: ^(١)

ولقد شفى نفسى وأذهب مقمها	قيل الفوارس ويك عتير أقدم
والخيل تفتحم الخبار عوابسا	من بين شيطرة وآخر شيطم
ذل ركابى حيث شئت مشايى	لبى وأحفزه بأمر مبهرم
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر	للحرب دائرة على ابنى ضمضم
الشامى عرضى ولم أشتهمما	والناذرين إذا لم القهمما دمي
إن يفعلا فلقد تركت أباهما	جزر السباع وكل سر قشعم ^(٢)

(١) في البيت السبعين عند ابن الأنبارى، والتاسع والستين عند الزوزنى، والثامن والسبعين عند الأعلام، والسادس والسبعين عند الشنقيطى والتبريزى الذى أورد البيت الثانى قبل الأول، والثالث والتسعين فى الجمهرة.

(٢) فى رواية التبريزى «قلبي» بدل لبي فى البيت الثالث، وفى روايته وابن الأنبارى «ولم تكن» بدلا من «لم تدر» فى البيت الرابع. ويذكر محقق ابن الأنبارى فى الهامش «روى الزوزنى بعده (بعد البيت الثالث) ثلاثة أبيات:

إنى عدانى أن أزورك فاعلمسى	ما قد علمت وبعض مالم تعلمسى
حالت رماح ابنى بغض دونكم	وزوت جوانى الحرب من لم يجرم
ولقد كررت المهر يدمى نحره	حتى اتقتى الخيل بابنى حديم

ويضيف المحقق: «والأول والثانى هما البيتان الأخيران من هذه القصيدة، أما الأخير فلم يرد فى رواية ابن الأنبارى ..» أ هـ ص ٣٦٣، ويبدو أن المحقق رجع فى رواية الزوزنى إلى طبعة محمد محى الدين عبد الحميد، لأن الطبعات الأخرى من رواية الزوزنى لا تحتوى هذه الأبيات الثلاثة.

وفى رواية الأعلام نجد الشطرة الأخيرة:

«جزرا لخامعة ونسر قشعم»

كذلك نجد فى الجمهرة بعد البيت الأخير:

ولقد تركت المهر يدمى نحره	حتى اتقتى الخيل بابنى حديم
---------------------------	----------------------------

فنى نفس الإيقاع:

شفى نفسى	قيل الفوارس
الخيلى تقتحم	ما بين شىظمة
ذلى ركابى	أحفزه بأمر مبرم
خشيت بأن أموت	ولم تدر للحرب
الشامى عرضى	ولم أشتهما
الناذرين	إذا لم القهما
إن يفعلا	فقد تركت أباهما

ونجد أيضا أن الألفاظ وألوان الطباق لها دور فى تكوين هذا الإيقاع، وبالإضافة إلى اللحن الهادى المصاحب لنهاية المعلقة فى الشفاء وذكر الموت ونحوهما.

فى الأبيات التى تناول الشاعر فيها الحديث عن قتاله الفردى مع عدوه، وكذلك الفخر بطولاته، نلاحظ إيقاعا بطوليا منفردا، لكن هذا الانفراد لم يكن - فى نفس الوقت - مستقلا عن الجماعية القبلية، لأن هناك إيقاعا بطوليا آخر يتمثل فى القبلية وتبعية الشاعر لقبيلته، وهذا الإيقاع الأخير يتداخل مع الأول ليشكلا معا اللحن البطولى العام للنص. وهنا لا يمكن القول بأن فخرالشاعر منصب على نفسه فحسب، لأن الشاعر جعل نفسه ضمن قومه، فالحرب حرب قبيلتين، والخصم الفرد المنازل يمثل جيشا، أو قبيلة على عادة المنازلة فى ذلك الزمن، كذلك نجد تساؤل عنثرة التعميمى: هل سألت الخيل؟ وبيان أطوار

إذ تبقى عمرو وأذعن غدوة	حر الأسة إذ شرعن لدلهم
يحمى كتيته ويسمى خلفها	يفرى عواقبها كلدغ الأرقم
ولقد كشفت الخدر عن مربوبة	ولقد رقدت على نواشر معصم
ولرب يوم قد لهوت وليلة	بمسور ذى رباقين مسدم

ص ٣١٦ - ٣١٧.

وفى هامش التبريزى يقول المحقق: «والبيت الأول فى «مختار الشعر الجاهلى» قبل البيت ٧٨، ويقول: «بعده (البيت قبل الأخير) فى الجمهرة ومنتهى الطلب: أسد على وفى العدو أذلة هذا لعرك فعل مولى الأشأم

ص ٣١٥.

القتال وأنواعه بين المتخارين، واشترك الشاعر: «إذ يتقون بي الأسنة»، والتلبية الجماعية: «لما رأيت القوم». «يدعون عترة». «وقيل الفوارس» ونحو ذلك، ولذا نقول إن الفخر الجاهلي لا ينقسم، ولا يختص بقبيلة أو فرد، لأن الفرد عنصر داخل قبيلته على نحو ما بينا في كتاب آخر^(١) فصلة عترة بقبيلته صلة «عضوية» وليست صلة تبعية سلبية أو فردية منفصلة. واستطاع الشاعر أن يحقق ذاتيه وتفرد من خلال تلك الجماعية كما بينا وهذا مما تميز به.

هناك ناحية أخرى كان لها تأثير في موسيقا النص، انفرد بها الشاعر، وتلك هي تكرار الدعوة إليه أو مطالبته بالقتال، ثم وصول ذلك إلى أن يكون شفاء من مرض، فتجد نوعاً من التطور القتالي الذاتي لدى الشاعر يتصاعد ويتطور على النحو التالي:

في حومة الحرب التي تشتكى	غمراتها الأبطال غير تغفم
ثم	
إذ يتقون بي الأسنة لم أحم	عنها ولكن تضايق مقدمي
ثم	
لما رأيت القوم أقبل جمعهم	يتدامرون كررت غير مذمم
ثم	
يدعون عترة والرماح كأنها	أشطان بثر في لبان الأدهم
ثم	
مازلت أرميهم بثغرة نحره	ولبانه حتى تسربل بالدم
وأخيراً:	

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عترة أقدم
فوجد الإيقاع البطولي يتصاعد شيئاً فشيئاً: حومة الحرب . تشتكى الأبطال منها، لكن الشاعر لا يهتم ذلك - استدعاء القبيلة له لاتقاء أسنة الأعداء - القوم يقبلون داعين إلى القتال - اشترك معهم - يدعو المحاربون عترة باسمه

(١) انظر الزمان والمكان ١ : ١٠٦.

لأنهم يعلمون أنه يريد القتال ولا يستطيعون الحرب دونه - اشتراكه في الحرب وشجاعته - تحول ذلك كله إلى شفاء له من مرض، فأصبح السلم سقما والحرب شفاء .. وقد ساعد على ذلك تطور العبارات والألفاظ واختيارها: تشتكي غمرامها الأبطال - يتقون بي الأسنة - أقبل جميعهم يتذاكرون - كررت - يدعون عترة - الرماح كأشطان البئر - يرميهم بثغرة نحره - الدم - قول الفوارس أقدم ! - الشفاء من السقم. وتذكر في هذا المقام الشاعر طرفة بن العبد عندما يقول:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنى . عيت فلم أكسل ولم أتبلد^(١)

وهذا الاتجاه - اتجاه تلبية الدعوة إذا القبيلة نادى على من يحارب - موجود في الشعر الجاهلي، لكن عترة امتاز بتحديد اسمه، فلم يناد المحاربون على فتى ! وظن أنه المقصود، بل دعوه باسمه «يدعون عترة» فكأنه هو الوحيد لاسواه قادر على الدفاع عن قبيلته. وهي درجة أقوى من مجرد الإحساس بأنه هو المقصود فحسب. ولذلك فالإيقاع البطولي المستمر في هذا الجزء من النص يتشكل ويتنوع. ويحتوي على أكثر من لحن مما يدل على عبقرية الشاعر في استخدامه بكل ما من شأنه أن يثرى موسيقا القصيدة وينوعها ويميزها عن سواها.

ج - الفجوة - هلية النص - مضويته

بعد أن تناول الناقد عناصر النص الأساسية، أو أركان الصياغة الأولية. وهي اللفظ والعبارة في المستوى الأول لهما، ثم الصورة والموسيقا. ورأى أن هذه العناصر جميعا متداخلة ومتشابكة في العمل الفني، وكل يتأثر بالآخر ويؤثر فيه، فمن الطبيعي أن ينتقل إلى خطوة أهم، وهي بحث الظواهر الكلية أو العضوية في النص، بمعنى آخر البحث عن كلية النص، ومدى تحقق العضوية فيه، كائنا ما كان تكوينها ونوعها أو شكلها. يقول أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي: «إن الشعر هو في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة، وإن غايته أن يعرض التجربة

(١) ديوان طرفة - شرح سيف الدين الكاتب ١٩.

الأنسانية عرضاً خيالياً، لا موضوعياً أو منطقياً، ومن ثم جمالياً، بمعنى أنه يعطينا قيمة فنية، ويصيرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية، ليس كما هي في خضم الحياة، ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد أو شكل عضوي...»^(١)

وتؤدي دراسة الأبنية التي يحتويها النص إلى الوصول إلى الحضور الكلي للنص، بمعنى الوصول إلى كل ما يمكن استحضاره في هذا النص أماناً، أي أن أماننا الآن جميع عناصر هذا النص، محددة بأدوارها على حدة أولاً، ثم مع العناصر الأخرى ثانياً. وكيف يتصاعد الدور الكلي لجميع العناصر معاً شيئاً فشيئاً نحو التقييم الحقيقي الذي يستحقه النص. وبالتالي تكون الأبنية الأساسية للنص هي:

١ - البناء اللغوي أو البنية اللغوية للنص:^(٢)

وهنا نأتي إلى دور اللغة في المرحلة النهائية - مرحلة توحيد النص وصهر أجزائه معاً، يقول أستاذنا الدكتور العشماوي أيضاً إن هناك «روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق، بحكم كونها مستودعاً للإحساس والصورة والإيقاع والفكر، وظل الكثيرون ينفرون نفوراً واضحاً من فكرة التوحيد بين اللغة والشعر، وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً، هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع، فما قصرناها تحكيماً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها تحكيماً عنصر النبوة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أي إذا فهمناها في واقعها من حيث هي فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا أن الإنسان يتحدث وفقاً للمفردات، إن الإنسان العادي يتحدث كالشاعر، فلا يفصل ولا يقسم، ولا يحجب الفكر والمنطق عن الإحساس والنبوة والصورة...»^(٣)

وبالتالي، فاللغة - كما يقول - «صورة إشارة، أو هي إشارة للصورة ذاتها،

(١) الرؤية المعاصرة ١٥.

(٢) في البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية انظر كتابنا الزمان والمكان ٢ : ٢٤٦.

(٣) الرؤية المعاصرة ١٤٤ - ١٤٥.

وبالتالى صورة ذات لون موسيقى وغناء، وهى نتاج عضوى للخيال...»^(١)
لذلك فإن ترابط عناصر الصورة والموسيقا - كما عرضنا - وتفاعل كل منهما
بالآخر، إذا حقق الهدف منه نقول حيثئذ إن البناء اللغوى للقصيدة محكم وظاهر
وأدى دوره تماما، وكما قلنا فى موضع آخر: «إذا نظرنا إلى الوضع اللغوى
برمته فى القصيدة الشعرية الجاهلية، رأينا أن لغة الشاعر تشكل بنية حية قائمة
بذاتها، والمقصود بالبنية هنا - كما قلنا - ليس بنية منفصلة لها تكوينها بمعزل
عن العمل الفنى، بل هى بنية حية لأنها مرتبطة بعناصر القصيدة بوشائج محكمة
تماما كما يرتبط الجسم بأعضائه، هى بنية لا يمكن انتزاعها على حدة، ولكن
يمكن إظهارها على حدة. فالعلاقات اللغوية نستطيع أن نضع أيدينا عليها. ولكن
ليس يعنى هذا أن نجردها من علاقتها ببقية عناصر القصيدة الأخرى، لسبب
بسيط، وهو أن هذه اللغة جاءت أصلا لخلق هذه العناصر ودعمها ثم الاختفاء
وراءها، تماما كما يدرس عالم الأحياء الجهاز العصبى أو الدورى للجسم البشرى
على حدة، فى حين أنه لا يمكن فصله عن تكوين جسم الإنسان...»^(٢) وهذا
يعنى أنه لا توجد بنية لغوية منعزلة تدرس على حدة، فإذا وجدنا أن الصور
المبتدعة تمتزج بالموسيقا الإيقاعية المميزة، وأن الشاعر استطاع تحقيق ذلك
وإظهاره لنا فى صناعته الفنية فى شكل لغة، فالبنية اللغوية للقصيدة إذن موجودة
حية متكاملة، لأننا أثناء دراستنا للصورة الشعرية، أو الموسيقا الشعرية نقول:
قال الشاعر كذا، ونجد عباراته ولغته هى التى تمكنا من فهم هذين العنصرين
على أكمل وجه. يقول ت. س. إيليوت: «إن استخدام الكلمات فى الشعر من
أصعب الأمور، إذ على الشاعر أن يستخدم الكلمات من أجل غايتين قد لا
تتفقان، وهما: غاية الموسيقى وغاية المعنى الذى يحكم التركيب اللغوى...»^(٣)
وهنا نرى كيف تتداخل العناصر الفنية المختلفة فى الصنعة الشعرية لتكوين
التركيب اللغوى العام للنص. وبالتالى نقول إن على الناقد أن يدرس المراحل
الثلاث الآتية التى تمر بها اللغة فى القصيدة وهى:

(١) المصدر نفسه ١٤٥.

(٢) الزمان والمكان ٢ : ١٤٦.

(٣) فائدة الشعر وفائدة النقد ١٢.

١ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته بمعانيها الشائعة المستخدمة في ذلك الوقت.

٢ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته وعباراته استخداما خاصا له علاقة بالنص فقط. وهو ما أشرنا إليه في جدييات النص.

٣ - مرحلة استخدام الشاعر للغة كبنية حية متفاعلة مع العناصر الأخرى، تؤدي دورها في إظهار هذه العناصر وتفاعلها مع بعضها البعض، والاختفاء وراءها.

يقول الدكتور كمال أبو ديب: «لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي .. إلخ، إذ أن أيًا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية...»^(١) ولذلك تسهم اللغة - كما نرى - في خلق وحدة ما للعمل الفني، لأن جميع مكوناته لا تظهر إلا في قالب لغة.

٢ - البناء الهيكلي^(٢)

٣ - البناء العضوي - الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية^(٣)

وقد تناولنا هذين البنائين بالتفصيل في كتب أخرى، ويمكن للناقد أن يطبقهما على نص معلقة عنتره ليستخرج نتائجه كما يرى. كذلك يمكن للناقد أن يضيف - حسبما يرى - ما يجده مفيدا في تقييم النص.

(١) في الشعرية ١٣.

(٢) أنظر في البناء الهيكلي كتابنا: «الصنعة الفنية في شعر المتنبي» ٤١١ وما بعدها. (٣) كتابنا الزمان والمكان - الجزء الثاني.

(٣) انظر كتابنا «الزمان والمكان - الجزء الثاني».

٢ - مرحلة التقييم البيئي - الحضاري للنص

مهما يقل في أمر الشعر، فهو تعبير عن عصره وبيئته وحضارته في القديم والحديث ولذلك تعتبر النصوص الشعرية الجاهلية وثائق تصويرية رائعة للبيئة الجاهلية، ونقصد بالبيئة هنا الطبيعة بكل ما تشمل بما فيها النبات والحيوان، ولكن لا بد من الوضع في الاعتبار أننا ننظر إلى «قيمة بيئية» داخل نص، وليس مجرد مظاهر بيئية داخلية فيه، أي أننا ننظر إلى تلك المظاهر «داخل عمل فني» خضع لرؤية الشاعر وتأملاته وانتقائه ونحو ذلك، فالشاعر يعطينا الطبيعة من خلال ذاته، وبالتالي فهذه المدركات الطبيعية أو البيئية تمتزج بصناعة القصيد، ولذا فهي تضيف لهذه القصيدة قيمة جديدة على الناقد تبيانها، أي أن الناقد ينظر إلى بيئة خاصة مستمدة عناصرها من البيئة الخارجية، ولو لم يكن الوضع هكذا لتساوى الشاعر وغير الشاعر في وصف بيئته. وفي هذا الامتزاج بين الشاعر وبيئته فائدة للنص من ناحية، ولرويتنا من ناحية أخرى. ويدخل ضمن تصوير الشاعر الزمان والمكان - الجزء الثاني حضارة عصره بكل ما تشمل، وبالتالي كان لإلمام الناقد بعلوم الحيوان والنبات ومعرفته بالصناعات والحرف والتطورات الاجتماعية ونحو ذلك مهم غاية الأهمية في تقدير قيمة النص من هذه النواحي.

إذا نظرنا إلى معلقة عنتر بن شداد نستطيع أن تحدد للناقد من وجهة نظرنا الطريق التي يسير فيها ليحقق ما ينبغي من إظهار تلك القيمة البيئية التي تكون من أربع قيم:

أ - القيمة - الطبيعة الجمادية.

ب - القيمة - الحيوان والنبات.

ج - القيمة - الصناعات والحرف.

د - القيمة - العادات والتقاليد.

وهي قيم أساسية، وقد يرى الناقد إضافة قيم أخرى مثل القيم السياسية أو الثقافية حسبما يرى، وحسبما يوجد في النص. وتلك القيم قد تتداخل ويرتبط

بعضها ببعض.

أ - الفجوة - للطبيعة الجهادية

وتشمل المظاهر الطبيعية الأرضية: كالجبال والأطلال وعلاقة ذلك بطبيعة البيئة الصحراوية من جفاف وخشونة وما أدت إليه من تنقل ورحلة.

وقد اكتسبت الأطلال عند عترة رؤية زمنية في التفرقة القدرية بين الأحباب وإبعادهم عن بعضهم البعض، كذلك اقترنت برؤية مكانية، أى بيان البعد المكاني بين الشاعر ومحبوته وصعوبة الوصول إليها ونحو ذلك.

كذلك نجد أنواع السحب والأمطار والأراضي اللينة (الخبار) بجانب الأرض الصلبة وهكذا ...

كذلك نجد أسماء المواضع والأماكن سواء التي حل بها الشاعر أم عبله، وقد يكون البعد المكاني متخيلاً، ولكن المهم أن هذه الأماكن دخلت إلى القصيدة واكتسبت لدى الشاعر فى قصيدته شيئاً جديداً لا يوجد لها خارجها، على نحو ما رأينا فى التصوير الفنى والموسيقا، وهلم جرا ...

ب - الفجوة - للحيوان والنبات

أولاً: الحيوان

نجد فى المعلقة الآتى:

١ - الناقة أو الإبل بعامة والأسود منها، ثم ما ينسب إلى «شدن»، ثم حركاتها فى مشيتها وخطوها وأجزاء جسمها، وبعض خواصها ووسائلها فى الدفاع عن نفسها، ومدى تبعيتها لراعيها، وصوتها الذى تصدره عند بروكها، بل وعرقها ولونه وموضع خروجه. وصفات الفحل منها، وما يتعرض له من عراك وكلام.

٢ - الفرس أو الخيل بعامة، فنجد خيل القتال الضخمة (شيظمة)، وكيف تنقسم حسب الواجبات القتالية داخل المعركة (الطعان-حصد القسى ..) ثم نجد وصف عترة لفرسه الخاص من حيث لونه ولجامه، ومثانة أطرافه

وشده أسره، وسرعته، وانتقاله في خفة أثناء القتال، وتصوير جلده في المعركة وإصابته، ثم تصويره للعلاقة الخاصة المميزة بينه وبين فرسه هذا من خلال جرحه وشكاته إليه.

٣ - النعام وصفاته سواء في شكله ولونه، أم في حركاته وعاداته في سيرة، ومراعاته لبيضه، وطريقة حضائنه له ونحو ذلك.

٤ - الهر الوحشى وتعرضه للإبل أثناء سيرها ليلا، بالإضافة إلى صفاته وشكله، وخواصه في الدفاع عن نفسه.

٥ - حيوانات أخرى مثل السباع والذئاب والشاه والغزلان والظباء وبعض صفاتها.

ويلحق بتصوير الحيوان تصوير الشاعر لبعض الطيور مثل الغراب الأسحم والنسر والقشعم .. وكذلك الذباب من الحشرات.

ثانيا: النبات

ف نجد وصف الروضة الغناء، وما فيها من نباتات وزهر فواح، ثم حب الخمخم والعندم والعظم والعلقم والأقصاب وقد أشرنا - من خلال عرضنا للتصوير الفنى عند الشاعر - إلى مدى تمثله للصوت واللون واللمس والحركة ونحو ذلك، مما يجعل شعره صورة حية للطبيعة، وكأننا نراها داخل هذه المعلقة، وهذا هو الشاعر فى أعماقه - أو هو - كما يقول الشاعر الألبانى العظيم فردريك شيلر :- «حارس الطبيعة» أو «إما أن يكون شعره تعبيرا عن الطبيعة، وإما أن تكون وظيفته البحث عنها والحنين المتصل إليها، ومحاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط...»^(١) وبساطة صور عترة فى معلقته سواء فى صورة البلاغية المحدودة، أو فى صورة العامة أو الكلية، دالة على قيمة شعره وعبقريته فى التصوير بعيدا عن التعقيد والتكلف، وهذه البساطة يراها كثير من النقاد سطحية أو دالة على قصور الأفق وعدم التعمق. وهذا غير صحيح البته، بل عدم تفهم لطبيعة الشعر الجاهلى أصلا. فنظرة الشاعر الجاهلى للطبيعة لم

(١) الرؤية المعاصرة ١٠٣.

تكن سطحية أبداً، وهناك فرق بين قيمة الصور البسيطة الدقيقة التي تدل على عمق النظرة، وبين سطحية التصوير نفسه، لأن صدق الإحساس هو ما نراه عند هذا الشاعر في أبسط صوره.

فكثيراً - كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى - : «ماستخف عقولنا بالعمل البسيط، ونرى أنه لا يرتفع إلى المستوى الذى تتطلبه أفكارنا المعقدة، وحياتنا المصطنعة، ونحاول أن نخفى ما استطعنا إعجابنا بالعمل البسيط الذى سوف يتسرب على الرغم منا إلى نفوسنا، مهما أردنا تغطيته أو السخرية منه، سوف يتسرب إلى نفوسنا إحساس بالإعجاب بهذا العمل البسيط، مهما حاولنا الغض منه ..»^(١) ويقول: «إذا قارنا الشعر الحديث بالشعر القديم، لا من حيث الصياغة استعمالها كل منهما، ولكن من حيث الروح، فإننا نرى الشيء الذى يلمس نفوسنا فى الشعر القديم هو الطبيعة أو صدق الإحساس، أو البساطة ...»^(٢) وقد حقق عنترة بن شداد الأمرين: تصوير الطبيعة، والبساطة فى تعبيره.

ج - القيمة - الصناعات والحرف

من خلال معلقة عنترة بن شداد نستطيع تكوين صورة لا بأس بها عن بعض المظاهر الحضارية فى ذلك الوقت منها الصناعات والحرف ونحوهما. فمن تتبعنا لهذه المظاهر نجد:

١ - وجود بعض الأدوات والأواني المستخدمة لحفظ الأشياء مثل قارة المسك.

٢ - استخدام العملات المعدنية المسكوكة مثل الدرهم، وقد ورد ذكر الدراهم فى القرآن الكريم^(٣) ومنها ما هو لامع مستدير، يقول الباحث واضح الصمد: «استعمل أهل الجاهلية فى العربية الجنوبية النقود فى تعاملاتهم، استعملوا نقوداً سكّت من ذهب، ونقوداً سكّت من فضة، وأخرى سكّت

(١) المصدر نفسه ١٠١.

(٢) المصدر نفسه ١٠٤.

(٣) سورة يوسف - الآية ٢٠.

من نحاس ومن معادن أخرى..^(١)

- ٣ - قدح النار وإشعالها باستخدام الحجارة أو الزند.
- ٤ - استخدام الحشايا والمطارف للراحة والالتكاء عليها.
- ٥ - صناعة أنواع سروج الخيل واللجم وما يربطها من أحزمة والمصنوعات الجلدية بعامة.
- ٦ - صناعة الأحداج والهواذج وما يحيط بها من أستار وأقمشة.
- ٧ - استخدام الفراء كغطاء للجسم وتصنيعه.
- ٨ - استخراج القطران، واستخدامه وتسخينه لأغراض متعددة بإشعال الحطب وصنع القماقم التي يوضع فيها.
- ٩ - وجود أنواع من أواني الخمر وزجاجاتها، وشكل أقداحها وأباريقها ... إلخ.
- ١٠ - استخدام أنواع مختلفة من أسلحة القتال، مثل السهام والرماح الحديدية القوية الكعوب، والدروع وسيورها التي تربط بها إلى الجسم، وكذا السيوف المعدنية واستيرادها من الهند^(٢)
- ١١ - تجارة الخمر وما يرتبط بها من تقاليد.
- ١٢ - دبغ الجلود وقرظها، واستخدامها في المصنوعات الجلدية مثل النعال، ومنها أنواع لا يستخدمها إلا عليّة القوم.
- ١٣ - استخدام الآبار وطريقة رفع الدلاء منها، والأدوات المستخدمة لذلك مثل البكرة والحبال.
- ١٤ - ارتداء الثياب الفخمة الفضفاضة التي يرتديها الرؤساء والزعماء..

وهنا يستطيع الباحث أن يكون فكرة عن الطور الحضارى الذى مر به العصر الجاهلى إلى حد ما من خلال هذه المعلقة، وهذا يدلنا على قيمة الشعر الجاهلى

(١) الصناعات والحرف ٢٢٣ - ٢٢٤.

(٢) انظر المصدر السابق ٥٠١ وما بعدها.

من الناحية الحضارية وأهمية دراسة ذلك.

د - القيمة - العادات والتقاليد

يعكس العمل الفني صورة من تقاليد العصر ومجتمع الشاعر وعاداته الاجتماعية، فقد دخلت هذه التقاليد بصورة ما من الصور إلى هذا العمل الفني عن طريق استخدام الشاعر لها، وبالتالي فهي تعتبر عنصرا من العناصر التي تدل على ذاتية الشاعر في اهتمامه بها وإيرادها من خلال صورة وصنعتة الفنية، ومن ناحية أخرى تدل على «حدائث» الشاعر في نقله صورة صادقة لما يسود عصره من تلك التقاليد والعادات. وتلك هي «الحدائث» في رأى ت. س. إليوت الذى يرى أن هذه الحدائث «لا تكمن فى الصورة التى تشكل فيها فنتا الشعري، بل فى قدرة الشاعر على الإحساس بعصره»^(١)، بل هى - كما يرى إليوت أيضا - «أنها شئ يجعل الشعر يقف بذاته وليس بما حوله...»^(٢)

لن نظرنا إلى معلقة عنترة نجد أنها تصور جانبا من عصرها بتقاليده بالإضافة إلى ما سبقت دراسته منها، فنجد:

١ - وضع «الظلم» فى الجاهلية، أو «الظلم» بتعبيره الجاهلى لا الإسلامى، ورد العدوان بالعدوان، وعدم الرضى بالذل أو الهوان.

٢ - التباهى بمعاقرة الخمر والإسراف فى ذلك، وما يختص بتاجرها، ورايات الخمارين، وقد أصبح شرب الخمر مما يمدح به حتى العدو حتى إن الشاعر وصل بذلك إلى الدلالة على قيمة اجتماعية لا بد من المشاركة فيها.

٣ - التباهى بلعب الميسر والخبرة فيه، وهذا أيضا من علامات الاندماجية الاجتماعية.

٤ - التباهى بالكرم وصبون العرض والشرف.

(١) فائدة الشعر وقائدة النقد ١٨ - ١٩.

(٢) المصدر نفسه ١٩.

٥ - التباهى بالقيم القتالية من شجاعة ودفاع عن النفس والحمى، وما يرتبط بذلك من وسائل قتالية مثل الكر والفر، وتقسيم الجيش، وتوزيع العنائم، والمنازلة الفردية ونحو ذلك.

٦ - استخدام الأعاجم أو غير العرب فى الرعى.

٧ - إن كانت كلمة «الأجزم» تدل على ذلك المرض المعروف - لا مجرد اليد المقطوعة - فهذا يعنى وجود هذا المرض وقشذ وانتشاره.

٨ - أية استنتاجات أخرى يراها الناقد، ويضيفها إلى ما سبق تقيمه.

من هذا العرض يمكن أن نقول إن معلقة عترة بن شداد تعتبر وثيقة تاريخية اجتماعية حضارية بيولوجية بيئية، بالإضافة إلى كونها وثيقة أدبية ولغوية .. ويعتمد إظهار تلك النواحي على قدرة الناقد فى تقسيم النص من هذه النواحي، كذلك رأينا فى حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا كيف أصبحت هذه القيم الحضارية والبيئية عناصر هامة فى الإبداع الشعرى عند الشاعر.

٤ - مرحلة التقييم العلمى للنص

وهنا نصل إلى مرحلة تعتبر نهائية فى دراسة النص، وهى الإجابة عن السؤال: ما قيمة النص من الناحية الوثائقية؟ وكأننا نعود إلى مرحلة التوثيق العلمى مرة أخرى، ولكن هنا تنضاف النتائج الفنية التى لم نكن قد عرفناها، وبالتالى تمتزج الناحيتان: الفنية والعلمية فى هذا التقييم، فكأننا هنا أقرب إلى الحكم منا إلى التوثيق - ولذا تكون دراسة النص من هذه الناحية كالاتى:

توثيق مبدئى - دراسة النواحي الفنية للنص - تقييم علمى - حكم.

وقد تناولنا - على سبيل المثال - عنصر الروايات المختلفة لنص المعلقة، فكان لا بد من معرفة هؤلاء الرواة، ومما نشر من رواياتهم للنص، وعدد الآيات وترتيبها .. إلخ، لأن ذلك يضع بين أيدينا صورة شبه حقيقية موثقة للمعلقة بأبياتها .. إلخ، مما يؤثر فى تكوين الصور الشعرية وأنواعها، وكذا الموسيقا

وتطورها وتنوعها من ثم تؤدي دراسة هذا التقييم الفني للنص على ضوء التوثيق السابق إلى نتائج جديدة قد تعيد النظر في هذا التوثيق، وتقديمه في شكل تقييم علمي جديد في مرحلة منفصلة .. وهكذا .

عندما ننظر إلى نص المعلقة كما عرضناه نجد اتفاقا واختلافا في الأبيات من حيث وجودها أصلا، أو ترتيبها، أو تكوينها. وهذا قد يشير لدى الباحث نوعا من التشكك أو الرفض، ولكن للإجماع أو لاتفاق الغالبية قوته في التوثيق لا شك، ولكن لا يمكن للناقد أن يقطع برأى أكيد في المسألة، نظرا لعدم وجود دليل قاطع، ولكنه يستند إلى حاسته النقدية، ويقول يغلب كذا.

عندما ننظر ^{إلى} المقطع الطللي للنص نجد أن أغلب الرواة يتفقون على بدايته بقوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
في حين أن هناك روايات أخرى تبدأ الطلل بقوله:

أعيالك رسم الدار لم يتكلم	حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلا ناقتي	أشكر إلى سفع رواكد جثم
هل غادر الشعراء من متردم	أم هل عرفت الدار بعد توهم
دار لآنة غضيض طرفها	طروع العناق لليلة المتبسم

أو قوله:

يا دار عيلة بالجواء تكلمي وعمى صباحا دار عيلة واسلمي

ولكن يغلب أن المطلع الأول^(١) هو الصحيح للأسباب:

أولا: أن الترتيب الثاني مخالف للأغلبية بما فيه مبدأ القصيدة.

ثانيا: أن البدء بأعيالك لا يأتي عادة في الشعر الجاهلي إلا بعد ذكر الدار نفسها أولا، أو البحث عنها، وبالتالي نرى أن مكان هذه الأبيات - لو كانت صحيحة الرواية أصلا - بعد النداء في «يا دار»، ثم «تكلمي»، لأن الشاعر قرن أعيالك بعدم الكلام بعد أن ناداها.

(١) أقصد بكلمة «المطلع» الأبيات الأولى من القصيدة، و«المبدأ» البيت الأول فقط.

ثالثا: أن التساؤل: هل غادر الشعراء .. لا محل له وسط الأبيات، كذلك معرفة الدار بعد التوهم تأتي دائما قبل السؤال والنداء والدار ومعرفتها. وخاصة أن تشبيهها بالقصر يأتي بعد أبيات أخرى، أما ذكر السفح الرواكد وما يشبهها فقد تأتي في أى مكان.

لذا يغلب على هذه الأبيات نوع من الاضطراب فى الترتيب، أو يتشكك فى وجودها أصلا. والذي يؤيد هذا أن البيت: «ولقد حبست» .. ورد عند الأعلام فى مكان آخر.

والذى نلاحظه أيضا أن رواية الجمهرة أغلبها مخالف للإجماع، فنجد أنها تضيف لما سبق:

وتظل عبلة فى الخزور تجرهما وأظلم فى حلق الحديد المبهم
وأتشكك فى وجود هذا البيت أولا، وفى مكانه - إن وجد - ثانيا، للأسباب:
أولا: مخالفة الإجماع.

ثانيا: مقارنة الشاعر بينه وبين عبلة، أو بين وضعه الحالى وبين وضع عبلة لا محل له فى الأطلال التى تقتصر على ذكر البعدين: المكانى والزمانى فقط.
ثالثا: إن صح البيت فإن وضعه كان يجب أن يكون مع أبيات المقارنة بين الشاعر وبين عبلة الآتية فيما بعد.

رابعا: من حيث سياق المعنى والتصوير، فإن تناول الشاعر لعبلة بأنها تظل «فى كذا» ثم مقابلة ذلك بتصوير نفسه بأنه فى «حلق الحديد» بعيد تماما عن اتجاهات عترة التصويرية فى النص حيث يصف نفسه بالشجاعة والإقدام وحرية الحركة، لا فى «حلق الحديد» الذى يدل على الأسر والذل أو العبودية، وهذا ما ينفى الشاعر تماما، وأقصى ما وصل إليه هو تصوير البعد المكانى فى أنه لا يستطيع الوصول إليها ويسدو أن الذى وضع هذا البيت ونحله عترة ظن أن الشاعر إذا تحدث عن عبوديته ورقه يكون أقرب إلى حاله، وهذا يدل على أنه لم يفهم النص وهنا نشعر بالانتحال. ويتكرر هذا الوضع كثيرا.

ونجد بعد ذلك تشبيها للناقة بالفدن أو القصر وسط الأطلال في البيت:
فوقفت فيها نائتي وكأنها فدن لأقضى حاجة المتلوم
فربما يكون البيت مقحما وسط الطلل، ولكن «قضاء حاجة المتلوم» ترجح
صحته وصحة مكانه.

بعد أن صور الشاعر إبل المحبوبة الراحلة، أضافت الجمهرة الأبيات:
فصغارها مثل الدي وكبارها مثل الضفادع في غدير مفعم
ولقد نظرت غداة فارق أهلها نظر الحب بطرف عيني مغموم
وأحب لو أسقيك غير تملق والله من سقم أصابك من دمي
وهي أبيات يشك فيها أيضا للأسباب:

أولا: مخالفتها للإجماع.

ثانيا: من الناحية الفنية ليس هنات تلاؤم البتة في تشبيه الإبل صغيرها وكبيرها
بالدي والضفادع، وذلك في الاستطراد إلى الغدير المفعم، كما لم يعهد هذا
التشبيه في الشعر الجاهلي.

ثالثا: من الناحية الفنية أيضا نجد أن الأبيات السابقة، أو الأصلية تشكل
اتجاها نفسيا يدل على المراقبة المتصلة بالرحلة، أو الإعداد لها، ولكن السياق
هنا في الأبيات الثلاث الأخيرة، ينبو عن هذا وخاصة في البيت الأخير حيث
يتحدث عن السقم الذي أصاب المحبوبة..

رابعا: ركافة العبارة مما يغلب وضع الأبيات، وذلك في قوله: نظرت، نظر
المحب، بطرف عيني مغموم، وأحب لو أسقيك، سقم أصابك من دمي..
أما أوصاف ناقة الشاعر، والاستطرادات فيها، فلا غبار عليها، والبيت الذي
أضافه عدة رواة، وهو:

أبقى لها طول السقار مرمدا سندا ومثل دعائم المتخيم

يتلاءم مع أوصاف الناقة فنيا، كما أن أكثر من راو أورده، مع ذلك يذكر
ابن الأنباري أن هذا البيت لم يرد إلا في رواية الأصمعي، وقد أتى به أبو عبيدة،
ولكن في مكان آخر كما يذكر ابن النحاس.

هناك بعض الاختلافات في الألفاظ مثل «بركت على جنب الرداع» بدلا من «بركت على ماء الرداع»، وهذه الاختلافات طبيعية لتنقل النص رواية، ما لم يكن تغيير العبارة أو اللفظ قد أثر على فهم المعنى تماما، أو على موقفا أو قضية كما سنرى.

وقد أضاف - كما يروى ابن النحاس - أبو عبيدة بيتا قبل البيت السابق وهو:

بليت مغابنها به فتوسعت منه على سعن قصير مكرم
والبيت فنيا يلائم - في رأينا - تتابع أوصاف الناقة، إلا أن عدم وروده إلا في هذه الرواية، تجعلنا نشك فيه وثائقيا.

بالنسبة لاختلاف ترتيب الأبيات بين الرواة، فهذا طبيعي أيضا بالنسبة لرواية النص وقدمه. وإذا اختلف الترتيب في أول النص، سيظل حتما الاختلاف مستمرا حتى نهايته. بالإضافة إلى إقحام أبيات - كما رأينا - وحذف أخرى عند بعض الرواة دون بعض.

عند تصوير الشاعر لعبلة أو المحبوبة نرى الجمهرة تشذ أيضا على الإجماع، فبعد البيت:

ولقد نزلت فلا تظني غيره منى بمنزلة المحب المكرم
تضيف الجمهرة:

إني عوداني أن أزورك فاعلمي	ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي
حالت رماح ابني بغيض دونكم	وزوت جواني الحرب ما لم يجرم
يا عبلى لو أبصرتى لرأيتى	في الحرب أقدم كالهزبر الضيفم

وأتشكك في وجود هذه الأبيات للآتى:

أولا: مخالفتها للإجماع من حيث الرواية.

ثانيا: من الناحية الفنية لا تضيف جديدا، ويغلب عليها الوضع، وهذا الواضع أراد لها أن تشابه أبيانا أصلية في نفس المعنى مثل: «ما قد علمت» و«فاعلمي»، وهذا تكرار لقوله:

«إن كنت جاهلة بما لم تعلم»

وتعبير: «أن أزورك» لا معنى له داخل السياق.

ثالثا: ركابة العبارة وتكرارها.

رابعا: البيت الأخير تكرر وتقليد لافتخار الشاعر بقتاله وإقدامه.

خامسا: في البيت الأوسط نجد تعبير «ابنى فلان» وهو تعبير بالمشى يورده الشاعر «ابنى حزيم، ابنى ضمحضم .. إلخ»، وما ذكره هنا إلا صورة مشوهة مقلدة للأصل. بالإضافة إلى إقحامه وسط بيتين في الغزل.

وبالتالى نجد أن الأبيات الثلاثة أراد واضعها أن تبدو أصليه، فنسجها على منوال أبيات أخرى، وبمقارنة فنية يتضح لنا الأصل من المزيف، أما إضافة الأعلام لأبيات أخرى فى وصف عبلة مثل:

إذ تستيك بأصلى ناعم عذب مقلبه لذيذ المطعم
ومثل:

وكأنما نظرت بعينى شادن رشا من الغزلان ليس بتوأم

فيتشكك فيها وثائقيا لمخالفتها الإجماع أولا، وخاصة البيت الثانى الذى انفرد به الأعلام واضطراب روايتها واختلاف ألفاظها وتشابهها مع غيرها ثانيا، وتكرار الأوصاف والتقليد من الناحية الفنية ثالثا.

بضيف الأعلام بيتا بعد قول عنترة:

وخلا الذباب بها فليس ييارح غردا كفعل الشارب المترنم
وهو:

أو عاتقا من أذرعات معتقا مما تعقه ملوك الأعجم
وهو أدعى إلى الشك لأنه مخالف للإجماع من ناحية، ومن ناحية أخرى فيه فساد فى المعنى وخلط فى العطف ، لأن الشاعر لا يصف خمرا، بل يصف شاربا للخمر مشبها به الذباب فى حال كذا، كما أنه مقحم بين بيتى وصف الذباب، ولذا تشكك فيه أيضا الباحث أحمد راتب النفاخ كما أوردنا فى موضع سابق.

ثم نجد الجمهرة تشذ عن الإجماع أيضاً في إضافة الأبيات:

نظرت إليه بمقلّة مكحولة نظر الميل بطرفه المتقسم
وبحاجب النون زين وجهها وبناهــــد حسن وكشع أهضم
ولقد مررت بدار عبلة بعدما لعب الريع بربعها المتسوسم

وهي أبيات عرضة للشك لمخالفتها الإجماع أولاً، ومن الناحية الفنية نرى أن الغزل في عبلة هنا مقحم، ويبدو في التفصيل فيه ووضعه غير المناسب الانتحال ثانياً، والأغرب من هذا وذاك ذكر الشاعر مروره «بدار عبلة»، كأنه عاد إلى الطلل مرة أخرى، وبالتالي فالخلل في الناحية الموضوعية يغلب في صنعه ثالثاً.

ونأتى إلى الأبيات:

يا شاة ما قص لمن حلت له حرمت على وليتها لم تحرم
فبعثت جبايتي وقلت لها اذهبي فتجسسى أخبارها لي واعلمي
قالت رأيت من الأعادي غرة والشاة ممكنة لمن هو مرتم

ونشعر - وإن كنا لا نستطيع التأكيد بدليل ملموس - أن هذه الأبيات منحولة، ومقحمة على النص، ففيها ما يبعث على الشك، مثل وجود جارية لعنترة يستطيع أن يبعث بها إلى محبوبته، كذلك وضع التجسس. ومحاولة اختلاس وسيلة للقاء تلك المرأة ليست من أخلاق الشاعر ولا طريقته كما عرفناه، كما أن الكناية عن عبلة بالشاة غير مستحب، ولا يتلاءم مع أوصاف الشاعر وتصويره لها ومكانتها عنده. وكذلك تعبير «والشاة ممكنة لمن هو مرتم» يتنافى تماماً مع تعبيرات الشاعر تجاه محبوبته وتجاه حديثه عن نفسه، فليس هو «مرتم»، كما أن هذا التعبير يدل على التهالك والذل أو الإقبال على المتع، وهذا أيضاً يناقض تصرفات الشاعر، كما أن العبارة كلها أقرب إلى وصف التسلل إلى «عاهرة» منه إلى اللقاء بمحبوبة تمثل عند شاعرنا نموذجاً جمالياً وحافزاً للسمو الأخلاقي. هذا بالإضافة إلى ما أشرت إليه في مكان سابق من أن بعث الرسول أو الجارية، وانتظار الرد واختلاس اللقاء يشكل تياراً ظهر بصورة

أقوى عند شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي مثل عمر بن أبي ربيعة، ولذا فهو يتعد - إلى حد ما - على روح العصر الجاهلي. ولنفرض - بعد هذا كله - أن الأبيات صحيحة رواية، فمكانها في النص غير صحيح حتماً، لأنه يأتي بعد وصفه لعدوه وتغلبه عليه، فالمناسبة لا تؤدي له، والأصح أن يكون موضعها - إن صحت - بعد أبيات الغزل في أول القصيدة، أي بعد إظهار البعد المكاني وصعوبة الوصول إلى المحبوبة، أو ربما بعد المقارنة بين وضع الشاعر وبين وضع تلك المحبوبة، والذي يؤيد رأينا هذا أن صاحب نشوة الطرب عندما أورد أبيات الغزل من المعلقة، أورد هذه الأبيات الثلاثة السابقة بعد البيت:

إن كنت أزعمت الفراق فإنما زمت ركابكم بيل مظلّم
يا شاة ما إلخ^(١)

وهي رواية انفرد بها.

عندما نتقل إلى وصف الفرس نشعر أن هناك بيتا مقحما، وهو - كما يروي شارح التبريزي:-

أو جرت ثغرتي منانا لهذما برشاش نافذة كلون العندم
وبالتالي نتشكك في وجود هذا البيت في المعلقة أصلا لأنه مخالف للإجماع أولا، وللتكرار والتقليد لأبيات وعبارات سابقة ثانيا، ولا أظن شاعر يكرر نفس الشطرة في بيتين متقاربين. ولكن ربما يكون البيتان واحدا، وحدث خلل في روايته واختلاط مع سواه، وهذا - إن كان حدث - فهو أدعى إلى الشك كما أشرت. أما البيتان اللذان أضافتهما الجمهور وهما:

ولقد ذكرت الرماح نواهل مني ويض الهند تقطر من دمي
فوددت ثقيل السيوف لأنها لمعت كبراق ثغرك المتبسم

فأرى فيهما الآتي:

أولا: من الناحية الوثائقية يشك في وجودهما للسيبين: الأول: مخالفة

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

الإجماع، والثاني: أن طبقات الجماهير نفسها تختلف في إيرادهما.

ثانيا: من الناحية الموضوعية - مع الملحوظة السابقة - يشك في وجودهما لوضعهما مع وصف الفرس.

ثالثا: من الناحية الفنية فهما يتلاءمان تماما مع اتجاهات عترة في الغزل، والتسامي بالعشق، وعلاقة الحب بالفروسية - ولا غبار عليهما أبدا من هذه الناحية - وهما مشهوران ومتداولان دون سواهما نظرا لهذه الناحية بالذات، بالإضافة إلى روعة الصنعة فيهما والربط بين عدة أشياء معا.

وعندما يفتخر الشاعر بنفسه وكرمه وتعففه، نجد الجماهير تضيف:

لا تسألني واسألني بي صحبتي يملا يديك تعففي وتكرمي

ونرى من الأسباب السابق ذكرها سواء من حيث إجماع الرواة أو من حيث محاكاته لسواه أنه معرض للشك فيه.

وقد تناولنا في حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية بعض أوضاع الأبيات وترتيبها في النص، من هذه الأبيات ما نراه في «وضع» البيت:

بطل كأن ثيابه في سرحة يحلدي نعال السبت ليس بتوأم

وهو في وصف العدو ومدحه، ونجد البيت عند أغلب الرواة يأتي بعد الانتصار على هذا العدو وصرعه، وهذا يخالف طبيعة الأشياء من الناحية الموضوعية، أو من الناحية الفنية على الأقل، لأن الأوصاف كلها في تمجيد هذا العدو تأتي أولا، ثم يأتي الصراع والانتصار بعد ذلك، والأصح أن يأتي البيت مضافا ومستكملا للأوصاف عن العدو، أي قبل الصراع، حيث يكون وضعه - في رأينا - أصح، والذي يؤيد هذا رواية الأعلام للبيت بعد قوله:

ربذ يده بالقـداح إذا شـتا هناك غايات التجار ملوم
بطل كأن إلخ

وهذا - كما نرى - هو وضعه الأصلي قبل أن ينقله اختلاف الرواية واضطرابها. وهنا - نظرا للناحية الفنية ووضعها في الاعتبار - نجد أن رواية الأعلام لهذا البيت أقرب إلى الصحيحة من الغالبية من الرواة.

وإذا تتبعنا الروايات المختلفة للآيات سنجد فيها الخصائص السابقة نفسها، ونجد الجمهرة بالذات تشذ في الكثير مما تورده عن إجماع أو اتفاق بقية الرواة وبناء على ما سبق يمكن أن نوجز النتيجة التي توصلنا إليها في الآتي:

أولاً: إن إجماع أغلب الرواة على آيات معينة بترتيب معين يشكل صلب المعلقة، وغالباً ما يؤكد صحتها، وأن الروايات المخالفة أو الشاذة غالباً ما تكون غير موثقة وغير صحيحة كما رأينا.

ثانياً: هناك بعض الملحوظات بناء على ما سبق وهو ما وجدناه من «بشرة» الغرض الواحد، أو الموضوع الواحد، داخل المعلقة، ولكن يمكن للناقد بناء على دراسة الناحية الفنية أن يرد الآيات إلى أماكنها الصحيحة والتي غالباً ما غيرها تنقل النص شفاهاً عبر الرواة خلال زمن طويل.

ثالثاً: هناك اختلاف في الألفاظ والعبارات في البيت نتيجة اختلاف الرواية للأسباب السابق ذكرها، ولكن هذا لا يعتبر شيئاً ذا أهمية ما لم تغير العبارة قضية ما أو تنسخ حكماً سابقاً، أو قضية مهمة، وذلك مثل قول عنترة:

علقتها عرضاً وأقل قومها زعماً لعمريك ليس بمزعم

حيث يروى:

علقتها وأقل قومها زعماً ورب البيت ليس بمزعم

فتعبير «رب البيت» - مع انتشاره في الجاهلية - فسرهُ المستشرق البريطاني مارجوليوث تفسيراً إسلامياً، وزعم أن في شعر عنترة تكثر الإشارات الإسلامية، وقد أورد هذا البيت الباحث الدكتور عبد الغنى زيتوني مستشهداً على أن القسم برب البيت كان موجوداً في الجاهلية ولكن هذا كله عرضة للنفي لأن هناك رواية أخرى للبيت كما أوردت.

رابعاً: لونها إلى خصائص الآيات التي يتشكك في وجودها أو مكانها نجد أنها أما تكرار لمعان سابقة في المعلقة - الأصل - أو ترديد لها، وإما تطويل وإضافة في حادثة أو مناسبة معروفة ووردت إشارة لها في النص الأصلي، وإما يحاول واضعها أن يجعلها تتلاءم مع صفات الشاعر وأخلاقه.. إلخ. ولكن في الوقت نفسه قد نجد آياتاً يشك في وجودها لأنها لا تتلاءم مع ما يقول

الشاعر أو صنعتة الفنية أو اتجاهه الموضوعي أو النفسي. وهذا كله يتوقف على إحساس الناقد مع نتائج الدراسة الفنية للنص ومتابعته بدقة. وهنا نرى أن الناحية الفنية تساعد مساعدة جمة في معرفة صحة الأبيات على قدر الإمكان من ناحية، وترتيبها في سياقها من ناحية أخرى، ولذا فإن الناقد أو الباحث يقوم بدور هام للغاية بالإضافة إلى دور المحقق الذي يعتمد أساساً على توثيق الروايات، وكثير من المحققين يكتفون بالناحية التوثيقية، ولكننا نرى أن للجانب الفني ودراسته دوراً هاماً في هذا التوثيق والوصول إلى نتائج أفضل.

٥ - مرحلة التوجيه:

وهنا نأتى إلى المرحلة الأخيرة من مراحل نقد النص، وتعتبر خلاصة ما سبق من مراحل، والتوجيه هنا يحدث في كلتا الحالتين: حالة قدم النص أو حدثته، فإن كان النص حديثاً، أى ما يزال كاتبة على قيد الحياة، فالتوجيه يكون لهذا الكاتب، وليس المقصود بالتوجيه هنا أن يقول الناقد للشاعر عليك أن تفعل كذا، ولا تفعل كذا، بل يأتى هذا التوجيه غير مباشر، فالشاعر يسمع، أو يقرأ ما كتبه الناقد، ويناقشه وقد يقتنع بما قاله وقد لا يقتنع، فالتوجيه النقدي ليس إلزامياً للشاعر، لكنه لا بد منه لأن هذا واجب على الناقد، وهو وظيفته ودوره، ويعد معياراً لقدرته وأمانته ومتابعته لما يصدر. ولأن الشاعر إذا ما اهتم واقتنع بهذا التوجيه يمكن أن يخرج بنتيجة يحاول على أساسها تطوير إنتاجه. والناقد بدوره يستفيد من مناقشة الشاعر له، فربما فتح آفاقاً جديدة، أو شد انتباهه إلى ناحية ما .. وهكذا، فالتفاعل بين الناقد والمبدع عملية هامة للغاية في تطوير الإنتاج الأدبي والنقد معاً.

إذا كان الشاعر قد مات منذ زمن، أو أن النص المنقود قديم - كما في حالتنا هذه - فإن التوجيه في هذه الحالة يخص طائفتين:

الأولى: طائفة المبدعين، شعراء كانوا أو قاصين أو مسرحيين إلخ.

الثانية: القراء بعامة، والمثقفين المتذوقين المهتمين بهذا الأدب خاصة،

بالإضافة إلى الباحثين المتخصصين.

فالناقد - كما يقول استانلى هايمن -: «يريد أعمالا فنية، يتخذ منها مادته وموضوعه، ويقدم بديلا عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، ويساعد الفنان على أن يفهم فنه ويقومه..»^(١) وقد أشرنا إلى المهمة الثانية - كما يراها هايمن - فيما سبق إذا كان الفنان على قيد الحياة. أما المهمة الأولى وهى مساعدة القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، فقد بدأت أصلا - بالنسبة للعمل لفنى القديم - مع مرحلة التقييم فى مختلف مراحلها، فهؤلاء القراء بعامة منهم الطلاب الذين يودون دراسة النقد ومعرفة بالتراث القديم وما فيه من قيم، وفيهم الهواة الدارسون الذين يحفلون بهذا التراث ويودون قراءته وفهمه ومعرفة قيمته أيضا، ومنهم الأساتذة الجامعيون وغير الجامعيين ممن يودون البحث فى هذا المجال، وبالتالي يكون اطلاعهم على هذا التقييم النقدى وفهمه فائدة جمة لهم. وتكتمل هذه الفائدة إذا حدث تفاعل أو لقاء مع الناقد سواء فى الصحف أو المجلات الأدبية المختلفة، أو مباشرة فى ندوة عامة، أو محاضرة، حيث يستطيع الناقد أن يقدم لهؤلاء نظرياته وآراءه فيما يخص دراسة التراث وتقييمه وهكذا... وهنا يرى هؤلاء أن القديم ما يزال حديثا حيا لم يسدل عليه ستار النسيان، بل إنهم قد يرون كأن هذا النص القديم يقرأ للمرة الأولى مع أنهم عرفوه قبل ذلك، وبالتالي على الناقد أن يقوم بتوجيه الأذهان إلى كيفية كشف النص القديم ورؤيته فى ضوء جديد، وإظهار عظمتة وقيمتة، لأن القصيدة ذات القوة الأصيلة - كما يقول كولردج - «والتي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهرى ليست القصيدة التى منحنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة وإنما هى القصيدة هى التى تعطىها أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها..»^(٢) وبالتالي يرى الناس أن ما كان يحيط بالقديم من هالة الصعوبة أو التخلف الفنى أو الغموض لم يعد له وجود، وأصبحت القصيدة حية من جديد، يقول الناقد فيليبس جونز: «إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٨.

(٢) كولردج ١٧٠.

يوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وأن ينظم النص تنظيماً يخرج من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد الذي كتب فيه، وكثرة الآراء التي تضاربت في أصله وتفسيره.^(١) ومهمة الناقد هنا تتضمن محاولة تقريب النص زمنياً بأن يشمل تقييمه له - كما سبق وأشرت - عنصر «الحدثية»، ليعلم الناس أنه لا يوجد قديم وجديد في الفن إلا من حيث وقت القول فحسب، وأن التجديد - كما يقول الدكتور طه حسين: - «ليس في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم..»^(٢)، وبالتالي يمتزج الماضي بالحاضر، ولا يعود هناك زمن للشعر سوى إبداعه، أو «وجود» إبداعه فحسب، فترى امرأ القيس مع شوقي مع حافظ إبراهيم مع أبي نواس مع العقاد مع المتنبي مع نزار قباني وهلم جرا - وتتضاءل «انعزالية» التراث، بل يتلاشى التراث نفسه ليصبح حاضراً..

أما واجب الناقد حيال الشعراء والكتاب والمبدعين بعامة، فبالإضافة إلى ما سبق، عليه الدعوة إلى ربط الأدب بعلوم الحياة الأخرى، ليعلم هؤلاء المبدعون أنهم لن يكونوا مبدعين إلا إذا شملت ثقافتهم نواحي أخرى في الحياة بخلاف دراسة الأدب واللغة وما ترتبط بهما من علوم، أي هناك مهمة تثقيفية لهذا الناقد، وفي تقييم العمل الفني الذي عرضناه مصداق على ذلك، أيضاً عليه أن يبين قيمة هذا التراث من حيث علاقته بالحاضر إبداعياً، أي كيف يسير التراث أو تطور الأعمال الفنية عبر التاريخ من مبدع إلى آخر، ونتمثل هنا بالشاعر والناقد ت. س. إليوت - نموذجاً لعلاقة المبدع بالحديث بتراثه، وهو «موقف جدير بأن نقف عنده، لأن إليوت - كما يقول مترجمه وملخص نظريته الشعرية - يعتبر في نظرنا شاعراً أثر في عصره كما لم يؤثر شاعر مثله من قبل، فهو لم يرفض التراث - ككثير من الذين تأثروا به - بل كان يؤمن بأن العلاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل، وثقت بعري لا يمكن فصمها، ولكن ذلك لم يذهب به إلى إنكار روح عصره الخاصة، فالماضي بالنسبة إليه كان يمثل مجموعة من المفردات المفككة تحدث تأثيرها في نفس الإنسان على

(١) الرؤية المعاصرة ٤٨.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

الرغم منه، ومن واجب الفنان أن يؤلف بين هذه المفردات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا المزج برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده...^(١) ويرى إليوت أيضا «أن الفصل بين الماضي والحاضر هو حالة عقلية في ذهن الجيل، ولكنها ليست من الحقيقة في شيء، ومهمة الفن عنده تتركز في النفاذ إلى الرؤية التي توجد التجربة، وتمثلها عن طريق الفكر، وهو يعترف بأن الازدواج الشعوري يشكل مشكلة حقيقية، وإذا كانت هذه المشكلة ماثلة في ذهن الرجل العادي، فإنها ماثلة بشكل أدق وأعمق في ذهن الفنان، وقد تغلب إليوت على هذه المشكلة في فنه، عن طريق الجمع بين الماضي والحاضر في قصائده التي حشدها بالأساطير والاقتراسات ليخلق من هذا التقابل صورة الانسجام الذي يراه...»^(٢) وقد أشرنا - في موضع سابق - إلى رأى أدونيس في موقف الشاعر المعاصر من التراث، والذي رأيناه ينطبق على الشاعر الجاهلي أيضا في عصره، وهذا يعنى أن هناك دائرة مغلقة تدور بين المبدعين وتراثهم على مر العصور. كذلك لابد للناقد من بيان قيمة «التراث» كمادة خام إبداعية على المبدعين المعاصرين الاستفادة منها واستخدامها، أو هي بمعنى آخر طاقة كامنة عليهم استغلالها لصالحهم والتفاعل معها في أعمالهم المعاصرة، وقد حاول كثير من الشعراء مثل شوقي وعزيز أباظة في مسرحياتهما استغلال هذه الطاقة عن طريق «إعادة التكوين»، وهناك من مثل ذلك في القصة مثل جرجى زيدان، بحيث تتحول المادة التراثية إلى مادة إبداعية لعمل فنى جديد، وهناك أيضا من استخدم الرموز القديمة أو طريقة «الإسقاط» في أعماله الفنية المعاصرة مستخدما التراث أو مستغلا تلك الطاقة بهدف «إعادة صياغة الحاضر» أو تجديد النظر إلى الحاضر، وذلك مثلما فعل الكاتب الأمريكى المعاصر نورمان ميلر Norman Mailer في روايته الضخمة «الأمسيات الغابرة» Ancient Evenings حيث اتخذ من التاريخ المصرى الفرعونى مادة هذه الرواية، بهدف أن ينبه - كما يقول - مشاعر قرائه، وينعش نظرتهم إلى أمريكا !! وحيث يمكنهم أن يروا

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ١١.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

وطنهم بذواتهم^(١) وبالتالي يمتزج الحاضر بالماضى أيضا من خلال قدرات الفنانين فى أعمالهم الفنية، فالتراث من ناحية يصبح مصدرا لإثراء الحاضر، والحاضر يصبح مصدرا «لتحضير التراث». وهكذا فى عملية فنية واحدة. ويتوقف هذا على قدرة الفنان وعبقريته وطاقته المبدعة.

ومن خلال ما قدمناه من دراستنا لمعلقة عنترة بن شداد يمكن للفنان أن يستخرج مادة خاما متنوعة يستفيد منها فى أعماله المعاصرة. وقد سبق إلى ذلك - فى الاستفادة من سيرة عنترة بعامة - شعراء وكتاب محدثون، فنجد مسرحية عنترة لأحمد شوقى. وقصة «أبو الفوارس - عنترة بن شداد لمحمد فريد أبو حديد» وحواء الخالدة لمحمود تيمور. وربما يأتى كتاب آخرون وشعراء يقدمون الجديد من خلال القديم. وخاصة أن سيرة عنترة بن شداد اعتبرت من السير الشعبية البطولية التى ربما أضيف إليها الكثير عبر العصور، ولكنها تشكل - إلى حد ما - مادة خصبة للإبداع المعاصر يمكن استغلالها. وقد قامت الباحثة البريطانية ديانا رتشموند Diana Richmond بإعادة تكوين أو صياغة قصة عنترة وعبلة وأصدرتها فى كتاب باللغة الإنجليزية بعنوان:

Antar And Abla A bedouin Romance

Rewritten and arranged by Diana Richmond

وقد ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب عام ١٩٧٨ م عن دار كوارت - Qartet Books بلندن.

ومجمل القول أن التوجيه يحدث بناء على دراسة الناقد للعمل الفنى، وقدرته على رؤية الجديد وتقديمه للناس والمبدعين، بحيث يستفيد من الأدب المعاصر كما استفاد منه الأدب القديم.

(١) انظر عرضنا لهذه الرواية كتابنا الجديد فى الأدب المعاصر - العدد الأول ص ٣ وما بعدها.

مصادر البحث ومراجعته

- القرآن الكريم
- ابن الرومي، حياته من شعره - عباس محمود العقاد - الطبعة الرابعة ١٩٥٧م القاهرة.
- أساس البلاغة - جبار الله الزمخشري - ١٩٦٠ م - كتاب الشعب - القاهرة.
- أسماء خيل العرب وفرسانها - أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي - تحقيق ودراسة الدكتور محمد عبد القادر أحمد - الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ م - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- أصول الشعر العربي - البروفيسور د. س. مرجوليوث - ترجمة الدكتور يحيى الجبوري - الطبعة الأولى. ١٣٩٨ - ١٩٧٨ م - مؤسسة الرسالة - بغداد.
- أعجب العجب في شرح لامية العرب - محمود بن عمر الزمخشري المتوفى عام ٥٣٨ هـ - الطبعة الأولى. ١٩٨٧ - تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور - دمشق.
- الأغاني - أبو الفرج الأصبهاني. قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية - (مصور عن طبعه بولاق) - نشر مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر - بيروت
- إليوت - الدكتور فائق متى. نوابغ الفكر الغربي ١٧ - ١٩٦٦ - دار المعارف - القاهرة.
- الأمالي - أبو علي الفاي المتوفى سنة ٣٦٥ هـ - دار الكتاب العربي - بدون تاريخ.

- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف
- ١٩٧٦ م - مكتبة الخانجي - القاهرة.
- البيان والتبيين - أبو عثمان الجاحظ، عمرو بن بحر - تحقيق وشرح عبد
السلام هارون - الطبعة الثانية - ١٩٦٠ - القاهرة.
- تاريخ الأدب العربي - الدكتور شوقي ضيف - الجزء الأول - العصر
الجاهلي - الطبعة العاشرة - دار المعارف - بدون تاريخ - القاهرة.
- تجارب في نقد الشعر - الدكتور شفيع السيد - الطبعة الثانية - ١٩٩٠
- مكتبة الشباب - القاهرة.
- التفسير النفسي للأدب - الدكتور عز الدين إسماعيل - ١٩٦٣ - دار
المعارف - القاهرة.
- ثقافة الناقد الأدبي - الدكتور محمد النويهي - مكتبة الخانجي - القاهرة.
- الجديد في الأدب المعاصر - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ - العدد
الأول - المطبعة الفنية ١٩٨٤ م - الإسكندرية.
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام - أبو زيد القرشي المتوفى
حوالي ١٧٠ هـ - الطبعة الأولى - المطبعة الأميرية - بولاق ١٣٠٨ هـ -
طبعة أخرى بتحقيق وضبط على محمد البجاوي - دار نهضة مصر -
القاهرة.
- الحيوان - أبو عثمان الجاحظ - عمرو بن بحر - تحقيق وشرح عبد
السلام هارون - نشر مصطفى البابي الحلبي - القاهرة - الطبعة الثانية.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر بن عمر البغدادي المتوفى
سنة ١٠٩٣ هـ - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - دار الكتاب العربي
- القاهرة.
- داعي السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول - عباس محمود العقاد - ١٩٤٥ م
- دار سعد مصر للطباعة والنشر - القاهرة.

- دراسات في الشعر الجاهلي - الدكتور يوسف خليف - مكتبة غريب - القاهرة.
- دراسات في الشعر الجاهلي - الدكتور نوري حمودي القيسي - بغداد.
- دراسة في مصادر الأدب - الدكتور الطاهر مكى - الطبعة السادسة - مارس ١٩٨٦ - دار المعارف - القاهرة.
- ديوان عنتر بن شداد - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي - تقديم إبراهيم الإياري - المكتبة التجارية - القاهرة.
- ديوان عنتر بن شداد - تحقيق سيف الدين الكاتب - نشر مكتبة الحياة - ١٩٨١ - بيروت.
- ديوان عنتر بن شداد - تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى - ١٩٧٠ - بيروت.
- ديوان عنتر بن شداد ومعلقته، قام بتحقيقه شرحا وتقييما وتحديثا خليل شرف الدين - نشر دار ومكتبة الهلال - بيروت ١٩٨٨.
- الروائع من الأدب العربي - الجزء الأول - العصر الجاهلي - إشراف ومراجعة الدكتور يوسف خليف ١٩٨٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد - الدكتور محمد زكى العشماوى - دار النهضة العربية - بيروت.
- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ ١٩٨٤ - دار المعارف - الإسكندرية.
- زمن الشعر - أدونيس (على أحمد سعيد) - الطبعة الثانية ١٩٧٨ - دار العودة بيروت.
- سيرة عنتر - الدكتور محمود الحفنى ذهنى - الدار القومية للتوزيع - القاهرة ١٩٧٠.

□ شرح ديوان طرفة بن العبد تقديم وتعليق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت.

□ شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين - الأعلام الشتمرى يوسف بن سليمان - الطبعة الثانية ١٩٨١ م - منشورات دار الآفاق - بيروت.

□ شرح القصائد التسع المشهورات - أبو جعفر النحاس - تحقيق أحمد خطاب.

□ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنبارى، أبو بكر محمد بن القاسم - تحقيق وتعليق عبد السلام هارون - الطبعة الرابعة ١٩٨٠ - دار المعارف - القاهرة.

□ شرح القصائد العشر - الخطيب أبو زكريا التبريزى - تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة - الطبعة الثالثة ١٩٧٥ م - دار الآفاق الجديدة - بيروت.

□ شرح المعلقات السبع - الحسين بن أحمد الزوزنى - الطبعة الثالثة - ١٩٧٩ م - دار الجيل - بيروت.

□ شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها - الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطى - دار الكتب العلمية - بيروت.

□ الشعراء السود وخصائصهم الفكرية - الدكتور عبده بدوى - ١٩٧٢ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.

□ شعراء العرب الجاهلية وصدر الإسلام ١٩٨٤ - الطبعة الأولى - مؤسسة علوم القرآن - بيروت.

□ شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام - الدكتور أنور أبو سويلم - ١٩٨٤ - الطبعة الأولى - مؤسسة علوم القرآن - بيروت.

□ الشعر الجاهلى - الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى - ١٩٧٣ - الطبعة الثانية - دار الكتاب اللبناني - بيروت.

□ الشعر الجاهلى - تطوره وخصائصه الفنية - الدكتور بهى الدين زيان -

دار المعارف - القاهرة.

الشعر الجاهلي، أمّ منحول أمّ صحيح النسبة؟ - الأمير شبيب أرسلان -
تحقيق محمد العبد - الطبعة الأولى - ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م - دار
الثقافة للجميع - دمشق.

الشعر في حرب داحس والغبراء - عادل البياتي - ١٩٧٢ م - مطبعة الآداب
- النجف.

الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي - الدكتور عفيف عبد الرحمن -
الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - دار الأندلس - بيروت.

الشعر والشعراء - عبد الله بن مسلم بن قتيبة - تحقيق أحمد محمد شاكر
- الطبعة الثانية ١٩٦٦ م - دار المعارف - القاهرة.

صفة جزيرة العرب - أبو محمد الهمداني - مراجعة محمد بن عبد الله
بلهيد النجدي - ١٩٥٣ م - مطبعة السعادة - القاهرة.

الصناعات والحرف عند العرب في العصر الجاهلي - واضح الصمد -
الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨١ م - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع - بيروت.

الصناعة الفنية في شعر المتنبي - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ -
الطبعة الأولى ١٩٨٣ - دار المعارف - الإسكندرية.

طبقات فحول الشعراء - محمد بن سلام الجمحي - ١٩٥٢ م - دار
المعارف - القاهرة.

العقد الفريد - ابن عبد ربه الأندلسي - شرح وضبط أحمد أمين وأحمد
الزوين وإبراهيم الإياري - ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م - لجنة التأليف والترجمة
والنشر - القاهرة.

الغربال - ميخائيل نعيمة - الطبعة الحادية عشرة - ١٩٧٨ م - مؤسسة
نوفل - بيروت.

- فائدة الشعر وفائدة النقد - ت. س. إليوت - ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض ومراجعة الدكتور جعفر هادي حسن - الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م - دار القلم - بيروت.
- فارس بنى عبس - حسن عبد الله القرشي - الطبعة الثانية - ١٩٦٩ م - دار المعارف - القاهرة.
- الفنان والإنسان - الدكتور زكريا إبراهيم - مكتبة غريب - القاهرة.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي - الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف - القاهرة.
- في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية - الدكتور طه الحاجري - مؤسسة الثقافة الجامعية - الإسكندرية.
- في الشعرية - الدكتور كمال أبو ديب.
- كولردج - الدكتور محمد مصطفى بدوى - نوابغ الفكر الغربى ١٥ - دار المعارف - القاهرة.
- اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية - عباس محمود العقاد - ١٩٦٠ م - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.
- مختارات من الشعر الجاهلى - أحمد راتب النفاخ - ١٩٦٦ م - دمشق.
- المجل في فلسفة الفن - بندتوكروثشة - ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبي - الطبعة الثانية - ١٩٦٤ م - الأوابد - دمشق.
- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربى - الدكتور عز الدين إسماعيل - الطبعة الثانية ١٩٨٠ م - دار المعارف - القاهرة.
- مصادر التراث العربى في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم - الدكتور عمر الدقاق - مكتبة دار الشروق - بيروت.
- مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية - الدكتور ناصر الدين الأسد - الطبعة الخامسة - ١٩٨٧ م - دار المعارف - القاهرة.

- ❏ مطالعات فی الکتب والحیاء - محمود العقاد - کتاب الهلال ٥٠ - ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م - دار الهلال - القاهرة.
- ❏ المعارف - عبد الله بن مسلم بن قتيبة - تحقيق وتقديم الدكتور ثروت عكاشة - الطبعة الرابعة - دار المعارف - القاهرة.
- ❏ معجم قبائل العرب - عمر رضا كحالة - الطبعة الثانية ١٩٦٨ - دار العلم للملايين - بيروت.
- ❏ مقالات في النقد الأدبي - ت. س. إليوت - ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات - مكتبة الأنجلو - القاهرة.
- ❏ الموسيقى الشعرية - الدكتور صلاح عبد الحافظ - الجزء الأول - ط دار المعارف.
- ❏ نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب - أبو سعيد الأندلسي - تحقيق الدكتور نصرت عبد الرحمن - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ م - مكتبة الأقصى - عمان.
- ❏ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ستانلي هايمن - ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم - ١٩٥٨ م - دار الثقافة - بيروت.
- ❏ - النقد التحليلي - الدكتور محمد عناني - مكتبة النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو - القاهرة.
- ❏ الوثنية في الأدب الجاهلي - الدكتور عبد الغني زيتوني - ١٩٨٧ م - دمشق.

المحتويات

تقديم	٩
أول: التوثيق العلمي للنص	١٥
١ - مشكلتا النص	١٦
أ - مشكلة القصيدة - الشاعر	١٦
ب - مشكلة القصيدة - الروايات	٢٠
٢ - جدليات النص	٢٦
أ - جدلية القصيدة - العصر	٢٦
ب - جدلية القصيدة - التقاليد الشعرية	٣٣
ج - جدلية القصيدة - الذات	٣٦
د - جدلية القصيدة - اللفظ والعبارة - المعنى	٣٨
ثاني: مراحل نقد النص	٤٣
(١) مرحلة الكشف	٤٥
أ - التدقيق	٤٥
ب - الفلسفة	٥٠
٢ - مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية	٥٢
أ - القيمة - الصورة الشعرية - البلاغية	٥٤
ب - القيمة - الموسيقى - الإيقاع	٧٨
ج - القيمة - كلية النص - عضويته	٩١
٣ - مرحلة التقييم البيئي - الحضارى للنص	٩٥
أ - القيمة - الطبيعة الجمادية	٩٦

- ب - القيمة - الحيوان والنبات ٩٦
- ج - القيمة - الصناعات والحرف ٩٨
- د - القيمة - العادات والتقاليد ١٠٠
- ٤ - مرحلة التقييم العلمى للنص ١٠١
- ٥ - مرحلة التوجيه: ١١١
- مصادر البحث ومراجعته** ١١٢

رقم الايداع	٩٢ / ١٠١٨٩
الترقيم الدولي	I . S . B . N . 977 - 02 - 3916 - x

مطبعة التونسى
٣ ش الفلكى - الاسكندرية

٥٨٢٨١٧٣ :٥

11

Bibliotheca Alexandrina



0523483

31